SERGE DANEY

La rampe

Cahier critique 1970-1982

"Et quand il eut
dépassé le pont,
les fantômes vinrent
à sa rencontre."

CAHIERS DU CINÉMA GALLIMARD

CAHIERS DU CINÉMA
GALLIMARD

Collection dirigée
par Jean Narboni

SERGE
DANEY

La rampe

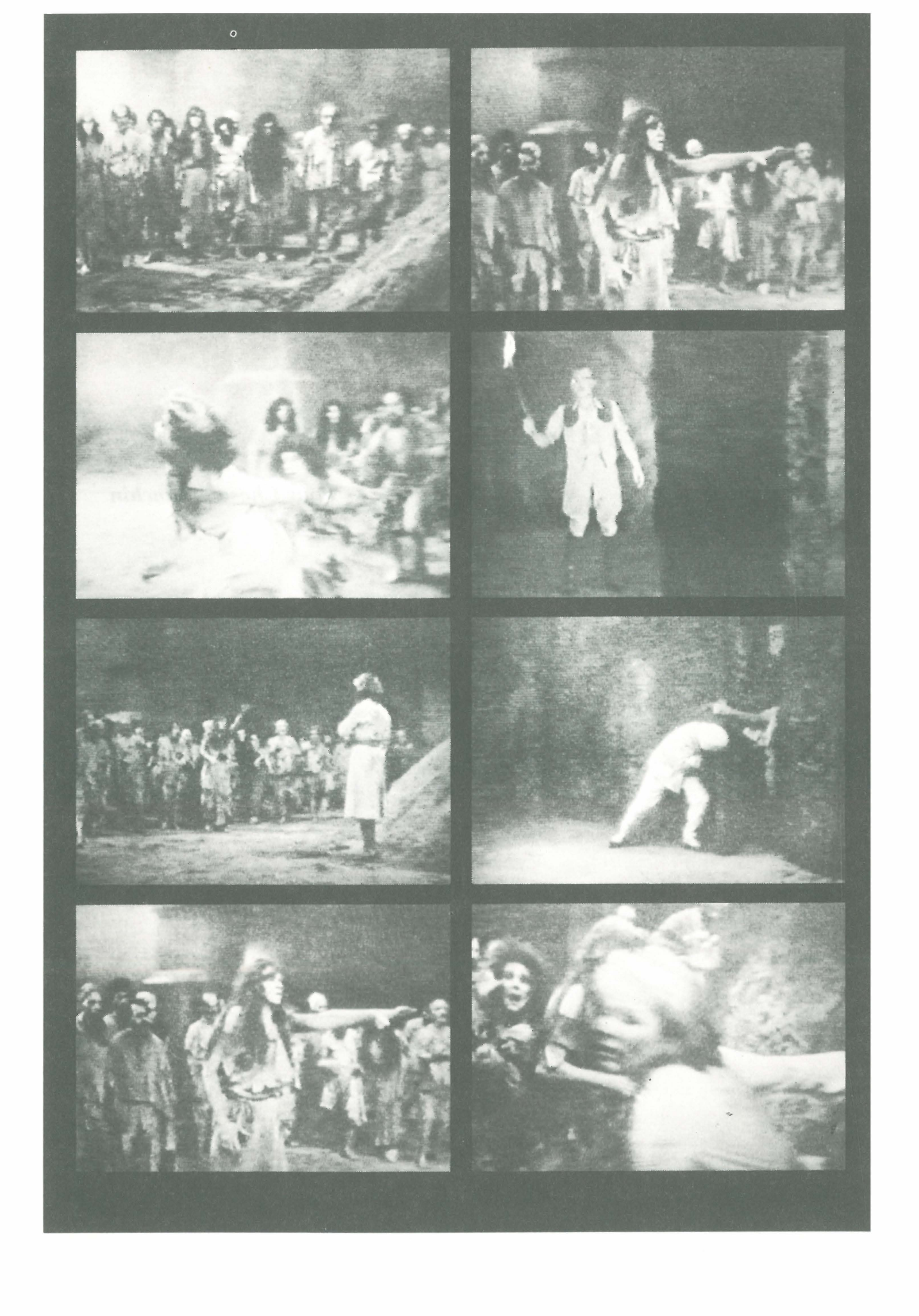
Cahier critique 1970-1982

CAHIERS DU CINÉMA

GALLIMARD



Pour Chose et Machin



Les lépreux, dans Le Tombeau hindou, *de F. Lang. (Photos Patrick Jacob.)*

LA RAMPE

D'abord, bien sûr, la peur. Paris, au début des années cinquante, un cinéma qui pouvait très bien s'appeler le Cyrano-Roquette et un enfant qui n'avait qu'à descendre un escalier et rencontrer une rue pour se retrouver au cinéma, planqué. J'étais cet enfant peureux.

On n'allait pas « voir un film », on « allait au cinéma ». Il y avait un petit film et il y avait le grand film. Et aussi des actualités Fox-Movietone (qu'on lisait « mauviétonne »), le mur tremblant des réclames du quartier, une suite de « Prochainement sur cet écran ». Et l'entracte. Tandis que l'inutile rideau se refermait en couinant sur l'écran gris et que l'ouvreuse faisait entendre son cri sans illusions (« Bonbons, caramels, esquimaux, chocolats »), la scène — calme horreur — se peuplait parfois de ce qu'on appelait alors les « attractions ».
ridés, des chansonniers de rien du tout prenaient lentement possession de ce qu'il fallait bien appeler « la scène ». Le micro était mal réglé, le bruit des planches était celui — atroce — du retour-au-réel, la salle redevenait un hangar de misère. Un pauvre répertoire de vieux airs (« Étoile des neiges »), de tours faciles, d'hypnotismes grivois s'y donnait à tout hasard pour un public gêné et las. Dans ce public, venus en voisins, ma mère et moi.

Les attractions ne duraient pas, les fantômes annonçaient vite leur venue dans la salle, leur passage furtif entre les rangs, leur appel à notre bon cœur. L'enfant les voyait errer la main tendue, la voix toute changée, réels à en pleurer. Ces morts-vivants venus faire la manche au nom des milliers d'obscurs tombés sur toutes les scènes du monde venaient vers lui.

Que faire ? Quelle attitude adopter ? Rentrer sous terre ? Leur lancer un regard vide ? Donner beaucoup d'argent pour qu'ils ne reviennent plus jamais ? Trop tard. La salle de cinéma était pour l'enfant un piège délicieux et les « attractions » la partie amère de ces délices

(plus tard, il dirait : leur refoulé). De toute façon, le « grand film » allait commencer, la copie la plus délabrée serait encore somptueuse, et le noir, le plus beau des refuges. Le cinéma de la pauvreté nous tiendrait quittes du théâtre de la misère et la musique du générique du micro bonimenteur. Bref, on serait sauvés, irrémédiablement. *Alors, pour que l'obscurité revienne plus vite, par peur de la lumière et de ses monstres, on donnait un peu d'argent aux « attractions ». Pas beaucoup (on était pauvres, nous aussi).*

Cinéphile, critique de cinéma, j'ai établi mon plaisir des images et des sons sur l'oubli de ce théâtre de la honte. J'ai appris à jouir de ma peur, puis à en jouer, puis à en écrire. Presque un métier. Régulièrement, j'ai croisé dans les films les attractions de l'entracte. En 1960, par exemple, les lépreux langiens du Tombeau hindou *faillirent venir vers moi dans un cinéma de la banlieue nord. Ils avaient la même façon de tendre leurs moignons comme des mains et d'en appeler en râlant doucement à mon bon cœur. « A ma place », heureusement, il y avait Sabine Bethmann étendue sur le sable gris-bleu, les regardant avec une calme horreur que je connaissais bien. Ce n'était pas la même peur : le cinéma était devenu pour moi le lieu du hors-champ, du montage, de la suture, de la « place du spectateur », en un mot le contraire du théâtre. D'ailleurs, dans le film, le souterrain s'écroulait sur la meute lépreuse, et le fidèle Asagara se sacrifiait pour maintenir ces acteurs un peu trop réels dans la caverne du cinéma, dans le tombeau du plan. Dans le noir.*

La rampe, *c'est un peu tout cela. Le chiffre d'une peur archaïque. L'architecture encore théâtrale de la salle de cinéma : ici, un bout de scène, là une avancée de planches, un reste de coulisses, une fosse pour une absence d'orchestre, un balcon menaçant, un rideau. La rampe, c'est la ligne de fracture dans le cube scénographique que des fantômes gris (gris de ne plus baigner dans la lumière) emprunteraient pour sortir de l'écran et* ramper *vers moi telle une cour des miracles, exigeant ma pitié, riant de ma gêne. La rampe : les limbes du cinéma, le lieu louche d'un rapt redouté.*

Cinéphile, on le devient à moins. Et aussi moraliste, bazinien, lecteur puis pigiste, rédacteur puis en-chef des Cahiers du Cinéma. *Pour ne pas être ce cinéphile-là (il y en a d'autres), il aurait fallu savoir huer* à temps *les « attractions », jouer « au théâtre » avec elles, rire d'elles, les repousser, leur envoyer un chat crevé, comme on fait chez Fellini. Trop tard. La honte d'avoir vu et de n'avoir rien dit entraîne avec elle le défi de* tout *voir, de tout soutenir du regard, l'acquiescement aux aventures les plus aberrantes du Cinéma. Tout voir comme dans un zoo, un « tout » enfermé à double tour dans la cage de l'écran. Par peur rétrospective d'avoir eu à répondre présent sur le théâtre de la charité, l'enfant se met à tout attendre du cinéma de la*

cruauté. Cela a duré longtemps, cela ne finira sans doute jamais.

Tous les articles de ce recueil ont donc été écrits entre 1970 et 1981 pour les Cahiers du Cinéma. *L'idée de travailler pour une autre revue ne m'a simplement jamais effleuré. Le paradoxe de ces textes — à peine retouchés — est qu'ils ont été écrits avec le souci de « faire le point » sur la situation de la revue tout au long de la décennie, prise entre ses goûts et ses dégoûts spontanés, sa légende d'hier et son passé récent, tel mot-mana et tel autre. Il y a un drôle de « nous » dans ces textes, un « on » facile, un « je » bizarre. Suivre pas à pas, en faisant la théorie de chaque pas, les impasses et les métamorphoses d'une problématique « maison », héritée par-delà 1968 de Bazin et des* Cahiers *jaunes, reformulée dans la langue structuraliste (lacanienne surtout) alors en vigueur, apparaît, le recul aidant, comme une grave lubie. Des embryons théoriques jouxtent des polémiques aujourd'hui rancies, des évaluations sauvages voisinent avec un peu de ronron pédagogique, etc.*

Cette hétérogénéité a peut-être du bon. S'il est vrai que les revues de cinéma ont eu en France ce privilège de porter mieux que les autres les grands délires politiques et esthétiques de ce temps, il me faut espérer qu'à travers La rampe *il sera possible au lecteur d'aujourd'hui de suivre les avatars de deux ou trois idées — naïvetés et obstinations — qui ont permis aux* Cahiers *de ressembler, une fois de plus, à leur temps (en l'occurrence, les arides années 1970), et à l'auteur de ses lignes de se rapprocher de lui-même.*

Août 1982.

PRISE DE VUE
(1970-1972)

Violence et représentation

(Sauver l'écran)

1968 : événements. Deux ans de voyage exotomaniaques et une vraie maladie. Retour aux Cahiers *devenus maoïstes (« marxistes-léninistes » plus exactement, m.-l.,* èmel). *C'est déjà un ancien cinéphage qui écrit, entre 1970 et 1972, ces trois textes. Il s'agit, quand même, d'un naufrage.*

Quelque chose va être donné en pâture au deuil, à la mélancolie, puis à la relecture. Il y a quelque temps, le cinéma allait encore de soi, la vie se découpait dans la lucarne rectangulaire, les auteurs étaient confits dans leur « politique », les vagues du jeune cinéma déferlaient dans le monde presque entier. Et puis, le regard se dessille, une évidence se casse, un mode de vie se lézarde. C'est une « politique des ôteurs » qui commence : ôteurs d'illusions quant au cinéma et à ses pouvoirs.

La salle obscure a partie liée avec l'obscurantisme, le soupçon est porté au lieu même où on avait joui, la solitude du cinéphile a quelque chose d'asocial qui le prépare mal au sérieux du travail politique, à la modestie du travail militant. Un livre[1]*, parce qu'il parlait avec mépris du devenir-spectacle de toutes choses, disait le monde voué à l'ironie des détournements et des simulacres. On parlait de « société du spectacle », pas encore de « médias ».*

Face à ces étranges événements qui en voulaient tellement à l'idée de spectacle, beaucoup eurent une attitude de bon sens : repolitiser le contenu des (scénarios des) films et tourner, à l'italienne, des flopées de Z « utiles aux luttes ». Facile et payant. D'autres eurent l'idée de repolitiser la vieille question de la forme, relisant le feuilleton épique Brecht-Eisenstein à la lumière décapante du structuralisme ambiant (Althusser, Barthes, Lacan). Les Cahiers *furent le lieu de ce travail.*

Commença une période marquée par ce que Christian Metz appela

1. Il s'agit, bien sûr, du livre de Guy Debord *La Société du spectacle.*

gentiment des « raids théoriques ». Les âmes faibles furent terrifiées. Les terrifiants eux-mêmes n'étaient pas très rassurés. Ils tentèrent de convaincre des ampithéâtres goguenards que l'étude de Nicht Versöhnt *(Straub) ou de* Vent d'Est *(Godard) était utile à la révolution. Cette fidélité à leur goût fut tout à l'honneur des* Cahiers.

Le mot d'ordre chinois « Que l'ancien serve le nouveau » (en v.o. : « Gu wei xin »*) permettait par ailleurs d'entreprendre des relectures du « cinéma classique » et de repasser, encore et toujours pour la dernière fois, sur les traces d'un plaisir inoubliable. Il fallait en distiller le suc et le transmettre aux étudiants politisés des « uvés » nouvelles des facs rouges, Censier ou Vincennes.*

A l'époque, on veut bien la violence (même verbale), mais on se méfie de la représentation. Depuis longtemps, le cinéma moderne lui faisait subir un sort ingrat. La politique gauchiste l'abandonnait aux bourgeois et aux « révisos[1] *». La psychanalyse lacanienne et le marxisme althussérien cherchaient des articulations (pas des reflets) et des surdéterminations (pas des causalités simples). Nietzsche était réédité et relu. Du coup, on ne savait plus très bien* à quoi *servait la représentation (il est vrai que la question de l'époque était plutôt : « A qui ? », et la réponse, toujours la même, était : « A la bourgeoisie ! »), mais on sentait que ce n'était pas bien, et d'ailleurs démodé. On ne savait pas encore dire, avec la simplicité lumineuse de Barthes : le représenté n'est pas le réel.*

Ces trois textes pourraient porter en sous-titre : « Violence et représentation » ou « La représentation comme violence ». Ils appartiennent à un genre de l'époque : le radical-régressif, *l'involution jusqu'au-boutiste. Écrire aux* Cahiers, *c'était hériter, même sans le savoir, d'une idée fixe de Bazin, une de celles dont on ne se défait pas facilement : le cinéma est un regard sur le monde. Bazin disait : « montage interdit », et Rossellini ajoutait : « Les choses sont là, pourquoi les manipuler ? »*

Du coup, on héritait de l'aporie qui en découle. Car ce qui permet à ce regard de se poser — l'écran — devient un objet impossible. A la fois cache et fenêtre, trou et hymen. Invisible, il rend visible ; vu, il rend invisible. Au début des années soixante, déjà, le « macmahonisme[2] *» avait été une retombée dogmatique, d'extrême droite, du bazinisme. Ces trois textes sont la partie des* Cahiers *post-soixante-*

1. Accusés de « réviser » la théorie marxiste-léniniste, les communistes du P.C.F. deviennent, dans l'argot gauchiste, des « révisos ».

2. Salle de cinéma située à deux pas des Champs-Élysées, le « Mac Mahon » est, au tournant des années soixante, le cœur vibrant d'une cinéphilie dogmatique, de droite et même d'extrême droite. Certains « macmahoniens » publient dans les *Cahiers* (Michel Mourlet : « Sur un art ignoré », n° 98), puis dans leur propre revue, *Présence du cinéma.*

huitards (ce « je » non encore énoncé) qui a à cœur de liquider un peu de ce macmahonisme-là.

Le paradoxe est alors d'être allé dé-naturaliser *la représentation filmique là où elle était tenue comme allant de soi, évidente, naturelle. Chez Bazin qui s'en tenait à « la robe sans couture du réel » ou chez ce cinéaste-fétiche des* Cahiers *à propos duquel Rivette avait écrit cette petite phrase fatidique :* « L'évidence est la marque du génie de Howard Hawks. »

C'est à la psychanalyse que ces textes demandent de défaire les fausses évidences de la représentation filmique classique. De pointer le type de désir qu'elles trahissent et refoulent à la fois. De dire (découverte tonitruante) que ce désir est, par structure, obsessionnel, et que le culte cinéphilique s'apparente à la névrose du même nom. La représentation est toujours une métaphore. Elle inscrit ce qui la menace. Cette inscription est un exorcisme. Cet exorcisme « sauve » l'écran. Le sauve de ces violences douteuses que sont alors la publicité (la violence de l'affichage prostitutionnel : « Sur Salador »), les jeux du cirque (Bazin, les bêtes et le « complexe de Néron »), l'obscénité du temps qui érode les visages (« Vieillesse du Même »).

SUR « SALADOR »

(Cinéma et publicité)

> Qu'est-ce que, pour moi, « l'apparence » ? Non pas en vérité le contraire d'un être quelconque, et que puis-je dire d'un être quelconque qui ne revienne à énoncer les attributs de son apparence ? Ce n'est certainement pas un masque inerte que l'on pourrait appliquer et sans doute aussi retirer à quelque inconnu ! L'apparence pour moi, c'est la réalité agissante et vivante elle-même qui, dans sa façon de s'ironiser elle-même, va jusqu'à me faire sentir qu'il n'y a là qu'apparence, feu follet et danse des elfes, et rien de plus.
>
> NIETZSCHE

1. Il s'en faut de beaucoup que le cinéma soit, comme on continue à faire semblant de le croire, rapport au réel, au monde ou au vécu. D'abord et avant tout : rapport au visuel. Ni le double, ni le travestissement scandaleux, mensonger ou inexact de quelque chose d'autre, le visuel est *déjà* quelque chose d'autre, avec ses lois, ses effets, ses exigences. Le cinéma qui se rêvait « en prise directe avec le monde »

postulait que du « réel » au visuel et du visuel à sa version filmée une même vérité se reflétait à l'infini, sans distorsion ni déperdition. Et l'on devine que dans un monde où l'on dit volontiers « je vois » pour « je comprends », un tel rêve n'ait rien eu de fortuit, l'idéologie dominante — celle qui pose : réel = visible — ayant tout intérêt à l'encourager.

2. *Idéologie et cinéma.* Depuis peu, on a déplacé le problème, on a fait porter le soupçon sur le simple fait de filmer, sur la construction même de la caméra [1], etc. Certes. Mais pourquoi, remontant encore plus loin, ne pas mettre en cause ce que sert la caméra et qui la précède : une confiance littéralement aveugle dans le visible, l'hégémonie, acquise peu à peu par l'œil sur les autres organes des sens, le goût, le besoin qu'une société a de se spéculariser, etc. Difficile alors d'échapper à une iconoclastie honteuse où tout rapport à l'image est vécu comme péché mortel (ce sont les « images fausses » des films récents de Godard), difficile aussi de ne pas perdre de vue le phénomène spécifique du cinéma, moment dans l'histoire générale du spéculaire, moment lui-même doté d'une histoire, d'une histoire dont il n'est pas tout à fait exclu que nous « voyions » la fin.

3. *Photo-logie.* Le cinéma a donc partie liée avec la tradition métaphysique occidentale, tradition du voir et de la vision, dont il semble réaliser la vocation photo-logique. Qu'est-ce que la photo-logie ? Quel peut bien être le discours de la lumière ? Un discours téléologique assurément, s'il est vrai que la téléologie consiste à *« neutraliser la durée et la force au profit de* l'illusion *du simultané et de la forme »* (Derrida).

4. La durée et la force : autrement dit le *travail. « La lumière efface ses traces, invisible elle rend visible »*, elle nous donne toujours un monde fini, achevé, où le travail (à commencer par le sien) est proprement inimaginable. Un monde que nous ne reconnaissons que parce que nous ne l'avons jamais connu et que nous risquons, pris dans son « évidence », de ne jamais connaître. Appelons « photo-logique » cette obstination à confondre vision et connaissance, à faire de celle-ci le gain de celle-là et de celle-là la garantie de celle-ci.

1. La fameuse série « Technique et idéologie » de Jean-Louis Comolli sera publiée dans les numéros 229, 230, 231, 233 et 240 des *Cahiers.* C'est-à-dire entre 1971 et 1972.

5. Une œuvre, avec une acuité que les autres n'ont pas (d'où qu'elle paraisse si exceptionnelle), n'a cessé de traquer l'impossible de cette adéquation entre vision et connaissance. C'est celle d'Éric Rohmer. Elle n'y est parvenue, significativement, que dans le cadre du film pédagogique. Dans *Les Cabinets de physique au XVIIIe siècle*, une fois posés les conditions de l'expérimentation et le résultat escompté, ce qui se passe « entre », le filmage de l'expérience, est en même temps déroulement d'un spectacle et naissance d'une idée. *« Nous sommes retombés dans le mythe spéculaire de la connaissance comme vision d'un objet donné, ou la lecture d'un texte établi, qui ne sont jamais que la transparence même, tout le péché d'aveuglement comme toute la vertu de clairvoyance appartient de plein droit au voir, à l'œil de l'homme »* (Althusser). Il serait naïf de penser qu'avec ce mythe le cinéma puisse un jour en avoir fini.

6. Il n'y a pas si longtemps, la « vision du monde » et « l'exercice d'un regard », thèmes privilégiés de la critique, valaient simultanément à tous les niveaux : les personnages scrutaient les décors, le cinéaste regardait le monde et le spectateur le film. Toute prise de conscience était d'abord apprentissage du regard, et si d'aventure le film était politique, toute lutte de classes se résorbait dans la « naissance d'un soleil[2] ». Hélio-politique, dont un film comme *Andrei Roublev* n'est qu'un exemple tardif. Préférons-lui, pour nous en tenir à un film récent, à un de ces films où, selon le mot de Nietzsche, *« la réalité s'ironise elle-même »*, à l'admirable spaghetti-western de Sergio Sollima, *Le Dernier Face à face*[3], où un tel mécanisme — je vois, donc je prends conscience — est perverti et ridiculisé d'être répété tout au long du film.

7. Hasardons ceci : cette « logique de la vue et de la bévue » a un terme, et ce terme, nous commençons à l'entrevoir. Depuis longtemps il existe un cinéma de « l'évidence et de la splendeur du vrai » : il s'agit du cinéma publicitaire où toute vérité est vérifiable immédiatement, où l'on *voit* nettement l'irruption de la tornade blanche, la mollesse du caramel Kréma ou la tache la plus rebelle s'incliner devant K2R. La plus grande partie du cinéma commercialement distribué, en ce qu'elle est la « mise en valeur » d'un matériau préexistant, relève de plus en plus de l'esthétique publicitaire et s'invente

2. Selon la belle expression de Jean Douchet (in *Cahiers*, n° 133, à propos du *Caporal épinglé* de Renoir).

3. Sergio Sollima avait alors réalisé quelques westerns « à l'italienne » dont *Faccia a faccia* (*Le Dernier Face à face*), avec Gian Maria Volonté, et surtout *Colorado*, avec Lee Van Cleef. Les scénarios étaient des métaphores politiques très astucieuses.

les sujets et les préoccupations (la « prise de conscience » sous les formes jumelles et rivales de la propagande et de la publicité) que cette esthétique implique. L'indéniable réussite de la série des *Salador*[4] (réalisée par deux « cinéastes » : Pirès et Grimblat) devrait d'ores et déjà inciter le grand capital à ne plus tolérer qu'un tel talent se gaspille dans de pseudo-films. Ainsi Lelouch, au lieu de faire semblant de traiter un sujet dramatique avec Montand au Congo (*Vivre pour vivre*), ferait-il directement l'éloge d'une marque de treillis, ou Melville, au lieu de fourguer de la tragédie grecque dans le film noir, vanterait une marque d'imperméables. Il y a là possibilité d'un gigantesque recyclage.

(8. Il serait du reste curieux de voir à quel point ce que nous appelons depuis la fin de la guerre le cinéma « moderne » n'aura consisté qu'à conférer une nouvelle *dignité*, par une sorte d'hypostase régressive dont la peinture avait déjà donné l'exemple, à des formes marginales, méprisées mais déjà existantes du cinéma. La publicité, mais aussi bien la bande annonce, le générique, le cinéma d'amateur, etc.)

9. Si la photo-logie est impliquée par le cinéma, tout film est donc contrôlé par elle s'il ne la contrôle à son tour. Et si la contrôler est encore plus qu'il ne peut faire, qu'il la désigne au moins, qu'il sache (lui, le prisonnier du jour) à quel point *« le monde est plus profond que le jour ne le pense »*. Cela passe par une découverte qui, en dépit de son extrême simplicité, ne va pas sans scandale : qu'il n'y a innocence ni du côté du « réel » ni du côté de la technique, que le cinéma n'est pas simplement rapport au visuel, mais, plus profondément, complicité fondamentale et jeu toujours relancé entre deux *modes* de la visibilité.

10. Premier mode. Tout ce qui peut être filmé, tout ce qui va l'être, possède de ce fait un plus petit commun dénominateur (P.P.C.D.) : sa visibilité. Que se passe-t-il, par exemple, avec *Freaks* ? C'est que le problème que Tod Browning fait semblant de poser est d'emblée résolu : à partir du moment où « hommes » et « monstres » peuvent partager un plan, ils n'en sont plus vraiment, ce qui les unit est plus fort que ce qui les sépare (au point que la monstruosité, Browning devra la réintroduire, en même temps que la fiction, et par elle). Le cinéma est une redoutable machine à apprivoiser : il donne les différences mais au sein d'une ressemblance plus fondamentale.

4. Il s'agit d'une huile de table.

11. Cette ressemblance fut la découverte des grands cinéastes de l'âge classique, de ceux qui, l'ayant reconnue comme leur « problème », la prirent en charge : Hawks, Browning, Lubitsch, Buñuel, Ford, Renoir. A vouloir confronter dans un même espace, voire dans un même plan, les hommes et les mondes les plus divers, à vouloir jouer/jouir de cette diversité exacerbée (et tout leur art consiste à rendre la fermeté de ce qui distingue), ils obtenaient immanquablement l'effet inverse : une solidarité comme automatique au regard de la caméra, quelque chose comme la complicité d'une troupe théâtrale qui, une fois retombé le rideau sur le spectacle illusoire de sa désunion, se retrouve plus profondément unie.

12. Car c'est bien de spectacle qu'il s'agit pour ces amateurs de « petits mondes ». La comédie de la société. *La diversité donnée en spectacle, donc (sourdement) niée.* Mais un spectacle imparfait, devant encore trop au théâtre et qu'il devait être possible de libérer. Ce que fit Rossellini. La rupture que son œuvre parut représenter au lendemain de la guerre, peut-être pouvons-nous aujourd'hui mieux l'interpréter. Il ne s'opposait pas tant au cinéma classique qu'il ne le ruinait en en assumant jusqu'aux ultimes conséquences, c'est-à-dire en faisant du spectacle ce qu'il y a de plus profond, en le *généralisant.* Tout, tout à coup, de l'obscène à l'infime, se trouvait mis « sur le même plan », et se trouvaient inaugurés les problèmes conjoints de la morale — affaire de travellings — et de l'insuccès commercial. Le cinéma est niveleur de nature.

13. Deuxième mode. Tout ce qui *a été* filmé (ce qu'on appelle un plan) possède de ce fait un plus petit commun dénominateur : non plus la visibilité en général mais un de ses modes spécifiques, celui du cinéma, du film impressionné. Il s'agit de son insertion à tel ou tel moment du ruban filmique, sa limitation par un cadre et une durée également irréversibles, irrévocables. Si le premier mode permettait à « quelque chose » de s'inscrire sur l'écran, le second rend possibles la transitivité et le frayage du sens, par ce qui — au-delà de tous les écarts — reste commun à tous les plans : le fait pour *n'importe quel* plan d'être doublement limité par le temps et l'espace (limitation dont ont joué tous ceux qui, se plaçant du point de vue du sens, ont voulu « écrire » avec des images), mais aussi le fait de s'inscrire sur tel ou tel support matériel, de n'être jamais qu'un cas particulier de la seule règle au cinéma : le déroulement vertical de la bande de celluloïd, impressionnée — ou pas.

14. Remarque. C'est peu de dire que de telles évidences (que la « présence » de quelque chose sur l'écran, que la possibilité d'un

sens ne vont pas sans quelque chose d'automatique, donc de scandaleux) ont été occultées comme trop évidentes pour être vraiment pensées. Ce qu'on appelle l'histoire du cinéma a peut-être consisté à n'en rien vouloir savoir. Dénégation qui n'a pu se faire qu'au moyen d'un redoublement : il a fallu que les cinéastes répètent volontairement des effets dont ils se doutaient bien qu'ils se produiraient aussi bien sans eux. A la mauvaise présence (mauvaise parce qu'obtenue sans travail ni mérite), ils n'ont cessé d'opposer une stratégie de l'acteur et du décor privilégiés, une présence « au carré » dont le macmahonisme ne fut en France qu'une théorisation tardive et dogmatique. Au mauvais sens (sens diffus, multiple : « *untersinn* »), il fallait opposer un sens voulu, pris en charge par une écriture où le principe de tout passage de A et B devait, elle aussi, être figurée, fût-ce sous le masque d'un manque (cf. le texte de J.-P. Oudart « La Suture [5] »).

15. Et de quelle manière a-t-on jusqu'ici soupçonné le cinéma ? Sur quoi a porté le soupçon ? Toujours, ou presque toujours, sur la technique de la « prise de vue », prise au sens de capture, viol, où serait manipulée quelque réalité « adamique » qui ne demandait qu'à parler d'elle-même. Ainsi, une caméra toujours plus invisible, toujours plus candide, devait effacer ses traces puisque filmer n'est jamais que voir, voir au carré. On négligeait seulement de poser la question : *qu'est-ce* qui est manipulé ? Et ce qui est regardé avec innocence devient-il pour cela innocent ? Ou encore : est-ce que le regard n'est pas d'autant plus torve, « innocent » que les objets regardés sont choisis parmi les plus lourds de culture et d'idéologie ? En ce sens, le « cinéma-vérité », tel que peut l'envisager un Reichenbach, rejoint le *star system*. Mieux : il en est une survivance.

16. C'est chose banale (une de plus) de dire que tout ce qui entre dans le champ de la caméra n'en cesse pas pour autant d'appartenir à d'autres champs. Ce qui va être filmé a (presque) toujours *déjà* été filmé. Et quant aux images dont nous continuons à nous repaître, force nous est d'avouer que leur référent n'est plus guère une « réalité » dont nous aurions fait l'expérience, mais bien l'expérience imaginaire que nous en avons pour les avoir déjà vues dans d'autres films, l'habitude qui s'est formée peu à peu de leur spectacle. A tout plan d'un homme marchant dans la rue, je ne rattache pas tant mon expérience — pourtant riche — de la marche, mais une série de souvenirs allant de *L'Aurore* de Murnau à *La Punition* de Jean Rouch.

5. In *Cahiers*, nos 211 et 212.



Les aventures du corps humain. En haut : Freaks, *de T. Browning.*
En bas : 2001, A Space Odyssey, *de S. Kubrick.*

Qu'est-ce que la mort pour toute notre génération cinémaniaque qui s'abîma dans les cinémathèques, sinon l'effet que font les cadavres en tombant, au cinéma ?

17. Il n'est guère de plus grave problème pour les cinéastes d'aujourd'hui. Et ce n'est pas un hasard si les plus doués sont justement d'anciens critiques ou cinéphiles, ne pouvant plus ignorer que le cinéma est devenu — outre une culture et une tradition spécifique dans l'histoire du spéculaire — un œil toujours plus vif et une mémoire qui toujours s'émousse. Que le monde puisse se réduire à un spectacle généralisé, c'est l'affaire de la télévision. La survie du cinéma est aujourd'hui à la mesure du *jeu* qu'il peut instaurer à l'intérieur d'un sentiment général de saturation quant aux images. Jeu qui consiste à retarder le plus longtemps possible (quelques secondes) la prise en charge du vu par le déjà-vu, donc à montrer ce qui ne le fut jamais — du moins sur un écran. Parmi ces dernières cartouches : les exotismes, la pornographie, peut-être la science-fiction : il s'agit dans tous les cas de réinvestir tous les problèmes posés par les enchaînements de plans (le sens global du film) dans celui, devenu unique et crucial, de la lecture du plan, de son déchiffrement (non plus la question : « Où ça va ? », mais la question : « Qu'est-ce que c'est ? »). L'avenir du cinéma ? Prendre au sérieux, dans tous les sens, sa nature *figurative*. Un film au moins (*2001, l'Odyssée de l'espace*), qui partait de la caméra à hauteur de primates et finissait du côté de chez Mac Laren, en fit son sujet avoué : quel est l'avenir de la figuration ?

18. A moins que — ne se contentant pas de cette fuite en avant, à ce besoin de jamais-vu qui ne peut que s'épuiser sans se satisfaire — un cinéma *critique* ne se décide à voir dans chaque signifiant profilmique déjà un signifié qu'il va s'agir de débusquer, de désigner, de dé-naturaliser. Le rapport de ce cinéma à la photologie serait la façon particulière dont il mettrait (ou non) en accusation la fausse innocence du « réel », ce réel qui n'est pour lui que du déjà-filmé. Nous retrouvons ici les deux modes de la visibilité : les moyens spécifiques du second mode (cadrage et durée) comme questionnement et déconstruction du matériel fourni par le premier mode (*prise* de vues). Texte n'occultant plus son prétexte, *prétexte à son tour soupçonné.* Ou encore : le rapport d'un film à la photologie peut revêtir (au moins) trois formes selon qu'il suppose le matériel filmique *a*) neutre, *b*) neutralisé, *c*) ni l'un ni l'autre. Dans la première catégorie entrent tous les films (en fait l'immense majorité) qui, sous couvert d'objectivité, restent dans l'idéologie du visible (qu'ils reconduisent

le plus souvent sans la reconnaître). Ces films ont comme horizon la publicité, et *Salador* est à ce jour l'expression indépassable de ce cinéma.

19. Sur le second cas, il convient de s'expliquer. Soupçonnée de gauchir, la technique de prise de vues devait, en bonne logique, être crue capable de transfigurer, de « transmuer » le matériel profilmique (et par là même d'en neutraliser les effets). Opération quasi magique, toujours évoquée avec ravissement, alchimie où le plomb profilmique se change en or filmé, fragments et paillettes désormais autonomes, n'ayant plus rien a voir avec leur prétexte, et dont la suite, l'agencement, permettront le frayage du sens. Toute « cinématographie » eut besoin d'un tel postulat (dont on sait que c'est Bresson qui formula l'exigence : *« Pour un film, le sujet est à mes yeux prétexte à créer une matière cinématographique »*). Que lui fallait-il ? Croire à la valeur d'échange des plans, croire que rien ne se perd ni ne se mutile d'un plan A dès qu'est acquis son passage à un plan B. Car c'est bien de passage qu'il s'agit : neume et transitivité absolue, dépasser en conservant, capitaliser.

20. Qui voulut jamais *écrire* avec des images ? Il est temps de comprendre qu'un tel vœu, souvent formulé, ne le fut que par ceux, de Eisenstein à Bresson, pour qui c'était peu d'avoir des idées, s'il ne s'agissait pas d'idées fixes, de l'ordre de l'obsession, telles que, seul, un discours unique, *terroriste*, les pouvait prendre en charge. Ce sont les grands obsessionnels qui exigèrent le plus du cinéma : qu'un film ne puisse dire qu'une chose, n'atteigne qu'un effet, mais décisif. A quel point la chose ne se pouvait pas, ils le virent les premiers dès qu'ils se furent convaincus qu'au cinéma tout effet n'est atteint qu'une fois. Croit-on que Hawks ou Lubitsch se soient préoccupés d'autre chose ? Ce qui leur importe, le seul effet qu'ils veuillent produire (jouir de soi-même) est aussi le plus aisé à atteindre comme le plus prompt à s'effacer. Cinéastes d'un plaisir toujours total (quoique terne et sans éclat) et qui n'a d'autre recours que de le répéter inlassablement, faute de l'avoir jamais atteint.

21. Tout effet n'est atteint qu'une fois. Mais qu'il le soit trop tôt, il s'atténue et s'oublie : seule la répétition peut le réactiver, sans pour autant l'enrichir. De là, le côté décevant du monde hawksien — ou lubitschien — car un même effet, pour être atteint une seconde fois, nécessite une dépense d'énergie toujours accrue. Monde voué à l'épuisement et à l'entropie, sans autre but que sa propre prolongation. C'est pourquoi les cinéastes du but savent qu'il n'y a qu'un



Ulysse dans Le Mépris, *de J.-L. Godard.*

moment propice à l'effet décisif : le moment voulu sera toujours le dernier (cf. l'épisode Julien Bertheau dans *La vie est à nous* de Renoir). Ce sont donc les cinéastes du leurre puisque leur problème consiste à capitaliser les effets secondaires, à sans cesse réinvestir les signifiés dans de nouveaux signifiants, à se rendre maîtres d'une chaîne dont rien ne permet d'envisager la fin, d'une transitivité folle qui les contraindrait à ne rien dire vraiment, à n'en jamais finir, s'ils n'étaient guettés par la fin effective, matérielle, du film, contraints d'en finir avant que *ça* ne finisse (autre redoublement d'un effet inévitable et automatique). C'est sans doute chez Lang que se voit le mieux cette répugnance à conclure et l'humour très crispé qui préside à des fins toujours simulées (*Secret Beyond the Door*). Au cinéma aussi, écrire signifie « n'en pas finir ».

22. Cette incompatibilité entre un film qui ne peut excéder une certaine durée et un sens qu'un rien suffit à relancer donna lieu à des solutions de compromis qui toutes prirent la forme du *coup de force*, seul capable de mettre un terme à la chaîne, d'en capitaliser les maillons et de les réactiver dans le sens de la prévision du passé. On reconnaît là le souci majeur de quelques films célèbres qui, vers 1955, semblèrent modernes à leurs défenseurs des *Cahiers* de l'époque : films du miracle ou, comme le notait justement Rivette, du « retournement final », ils représentaient en même temps l'état le plus avancé du cinéma quant à la réflexion et une manière le plus souvent religieuse de rendre compte de cette réflexion. Pourquoi ? Parce qu'un tel pouvoir (celui, intransitif, d'écrire) ne se pouvait sans doute supporter qu'à introduire une garantie, un signifié transcendantal dont le cinéma moderne devait apprendre peu à peu à se passer, l'abandonnant au cinéma publicitaire dont ce fut toujours la vérité (*Salador*).

23. Un homme, pour s'être enchanté de ces pouvoirs et avoir reconnu très vite que de tels coups de force, il ne pouvait guère que les *simuler*, qu'à s'acharner à les susciter, il en désignait plus sûrement l'arbitraire, arbitraire à valoriser après coup une suite de plans où se montre déjà une impuissance radicale à capitaliser, impuissance dont la réflexion devait faire un refus et de ce refus, depuis peu, la théorie balbutiante. Disons que cet homme (Jean-Luc Godard), lorsqu'il tourne *Vivre sa vie*, pense à Karina comme avant lui Renoir à Catherine Hessling (*Nana*) ou Rossellini à Ingrid Bergman (*Europe 51*). Du moins le croit-il. Mais que Nana sourie, danse, se prostitue ou meure, l'évidence demeure qu'une femme n'est jamais qu'une femme et que c'est s'illusionner que de croire qu'un film

puisse dire autre chose. Illusion dont on vit bien les résultats, tant quant à la théorie du cinéma (tout plan est passage, différance d'un effet qui doit être final pour être décisif) qu'aux thèmes traités (les prostituées sont les saintes, les coupables sont les innocents, etc.) Et tout cela, Godard le sait bien lorsqu'il amorce (avec un film comme *Le Mépris*) un tournant dont le cinéma revient à peine.

24. *Le Mépris.* En 1963, il s'agissait de savoir si Godard, enfant terrible du nouveau cinéma, serait en mesure, face aux impératifs de la grosse production et aux caprices d'acteurs connus, de tirer son épingle du jeu, en rendant toute cette machinerie profilmique *au bout du compte* méconnaissable. On crierait alors à la magie du cinéma et au génie de l'auteur, homme à imprimer à tout et à tous la marque indélébile de sa vision propre. Or, bien que tout cela ait pu constituer pour Godard un fantasme flatteur (ne dit-il pas à cette époque qu'il rêve de tourner sur le grand plateau de la M.G.M. ?), tout se passe comme s'il concluait à son impossibilité, dont il fait en revanche le vrai sujet du film : récit donc d'un échec (et lui-même échec commercial), *Le Mépris* devient question de savoir si cet échec n'est pas plus profond que toute réussite. Si ce ne sont pas les démiurges qui échouent.

25. Que se passe-t-il dans *Le Mépris* ? Toujours la même chose : *l'on vient trop tard*, on hérite d'un jeu déjà joué, marqué, où les cartes ont une valeur et un mode d'emploi. Qu'importe d'en tirer le meilleur parti, de parler en filigrane, en contrebande, si tout est déjà joué ? Homère écrit *L'Odyssée* et Moravia *Le Mépris*, Prokosch veut la mettre en images et Carlo Ponti le porter à l'écran : ils font appel à des « artistes » célèbres (Lang, Godard) dont ils vont alimenter la soif de malédiction (*« Il faut souffrir »*, dit Lang, et on sait que Godard dut tourner des scènes qu'il n'avait pas prévues). Chaque nouveau joueur de ce grand jeu Culture-et-Capital doit respecter dans son travail les traces de celui qui le précéda et qu'il doit inachever. A choisir les lieux (Capri), le récit (*L'Odyssée*) et les noms (Lang, Bardot) les plus proches du mythe, Godard découvrait ce qu'il ne cessa plus dès lors de vouloir élucider : ce profilmique, il n'est pas possible à la fois de le servir et de s'en servir : on le nie en croyant le dépasser, on l'ignore sans le dépasser. Il serait temps, plus modestement, d'en désigner la *surdétermination.* Tout film est un palimpseste.

VIEILLESSE DU MÊME

(Howard Hawks et « Rio Lobo »)

> Mais la jouissance dont le sujet est ainsi privé est transférée à l'autre imaginaire qui l'assume comme jouissance d'un spectacle : à savoir celui qu'offre le sujet dans sa cage où, avec la participation de quelques fauves du réel, obtenue le plus souvent à leurs dépens, il poursuit la prouesse des exercices de haute école par où il fait ses preuves d'être vivant.
>
> LACAN

Qu'est-ce que l'âge, le passage du temps, sinon ce qui écrit sur les visages ? Les films *signés* Howard Hawks ont-ils autre chose en commun que cette horreur de l'écriture ? Leur mot d'ordre pourrait être : surtout, pas de traces ! Et s'il y a passage (d'une chose, quelle qu'elle soit, à une autre), que ce soit sur le mode de l'escamotage ou de la prestidigitation. Pas de l'écriture.

En 1932, *Scarface*, histoire déjà d'une cicatrice donc d'un malheur, pointe le problème. Aujourd'hui, avec *Rio Lobo*, histoire d'une balafre, il fait retour. Entre-temps, il n'a cessé de hanter sournoisement « l'œuvre » de Hawks dont la vision du monde et la morale tant vantées ne se peuvent comprendre qu'à partir de cette phobie des traces, et de l'écrit.

Ne pas écrire ne veut pas dire renoncer complètement à articuler (ce dont la tentation perce parfois : *The Big Sky*), cela signifie ne rien retenir de ce qui demeure, n'aimer les traces que sous leur forme d'*indices* (au sens de C. S. Peirce : « L'être d'un indice est celui de l'expérience présente »). La fumée et le feu, le sang, la bière et l'assassin (*Rio Bravo*), le regard et ce qui est regardé. L'indice est encore le meilleur mode d'articulation parce que la « présence » n'y est niée, « perdue de vue » qu'un instant, prête à resurgir au bout du travelling ou dans le contre-champ, revalorisée d'avoir été un moment oubliée.

D'où, au moins, trois conséquences :

a) L'utilité du « petit monde hawksien » et de sa morale de mercenaire derrière lesquels il faut lire ceci : n'est « hawksien » que celui qui n'a pas besoin pour lire une chose qu'elle ait *d'abord* été écrite : tout lui fait signe en silence. L'amitié virile n'est jamais qu'une pratique commune de la photologie et du scoutisme : dans *Rio Lobo*, on sait encore s'orienter en regardant de quel côté de l'arbre pousse la

mousse. Ce qui n'a jamais été écrit peut, à peine lu, s'oublier sans dommage.

b) L'impossibilité — radicale — d'envisager tout passage en dehors de l'*effacement* ou de la *substitution.* Hantise que quelque chose subsiste du passage, qu'une trace (un témoin, un écrit, une ride) demeure. Effacement : au sens propre, dans *The Dawn Patrol* (1930), le nom des pilotes qui ne reviennent pas le soir est simplement effacé du tableau noir. Le rapport à la mort — passage par excellence — est toujours pensé ainsi : *un* mort, ce n'est jamais *la* mort, et la mort, ce n'est jamais qu'être absent, manquer. Plus précisément : être *hors champ.*

Or, l'existence des cadavres fait que la mort et la disparition ne coïncident jamais exactement : le cadavre, c'est aussi *ce qui reste*, ce qui « survit » au passage. Qu'on se souvienne de *Red Line 7000* : mourir, ce n'était jamais que quitter la piste, donc l'écran.

c) Une obligation — celle pour le Même (« le petit monde hawksien ») de se remplacer lui-même perpétuellement au moment où il risquerait de basculer dans un élément qui serait vraiment autre et qui peut bien (aussi) s'appeler la *vieillesse.* D'où ces fastidieux défilés de remplaçants qui ne sont rien en dehors de la *place* qu'ils occupent (on verra laquelle). D'où ces inévitables échanges d'otages (*Rio Bravo*) où se réalise le fantasme de l'équivalence de tous avec tous, chacun supportant à un moment le poids du film tout entier. D'où enfin, inséparable du précédent « comment se débarrasser des cadavres ? », un besoin toujours plus difficile à satisfaire de *chair fraîche* : Hawks découvreur d'acteurs, de nouveaux visages.

Un tel relevé, même rapide, n'a rien pour surprendre aujourd'hui (Hawks est un cinéaste connu, reconnu). Allons seulement *un peu* plus loin : ces images, ces figurants, ces films qui ne peuvent jamais que se remplacer les uns les autres à l'infini, le besoin de chair fraîche *et* l'art d'escamoter les cadavres, A qui ne passe jamais à B mais à A', ce piétinement obstiné, cette fuite sur place (laquelle ? disons-le tout net : il n'y en a qu'une, celle qui est perdue au début de *Rio Lobo* : dans la maison roulante, hermétiquement close, avec l'or), voyons-y la marque de l'*obsessionnel*, s'il est vrai que l'obsessionnel est celui qui risque à tout instant de perdre son précieux rapport à l'*unité*, de n'être déjà plus tout à fait le même, point tant parce qu'il serait soudain en défaut mais bien parce qu'il aurait à s'assumer comme porteur d'un *plus* qui n'est pas seulement un plus de rides ou de bedaine et qu'il nous faut oser désigner comme l'imputrescible cadavre, comme l'insécable phallus dont on (Serge Leclaire) a pu dire qu'il était aussi la copule, c'est-à-dire la possibilité nue d'écrire et de se perdre dans le jeu de la différance, à supposer qu'on se soit appar-

tenu ailleurs que dans le fantasme. Tel est le risque. Si bien que le sentiment proprement halluciné de la/sa réalité et l'évidence « comme marque du génie », Hawks et ses personnages ne les préserveront qu'à la condition d'un double déni :

1. Assomption de sa castration (par le « héros ») : étant déjà le phallus, il n'est pas question que, par-dessus le marché, il l'ait ! La récurrence dans les films de H.H. de scènes où se parodie la castration — doigt démis : *A Girl in Every Port* (1928), doigt coupé : *The Big Sky* (1952), bras dans le plâtre : *Man's Favourite Sport ?* (1963) — peut se lire comme l'urgence, à des moments risqués, de rappeler et de *célébrer* (discrètement, il va sans dire) l'origine et la raison de « l'élection » du héros. Élection à la maîtrise de lui-même (au sens de « m'être ») dont la conséquence paradoxale est l'obligation d'apparaître toujours comme subtilement *en deçà* de ses moyens. Un manchot peut-il aller au paradis ? s'interroge avec angoisse E.G. Robinson dans *Tiger Shark* (1932) : on le rassure.

2. Assomption du cadrage produit par la caméra comme castration, c'est-à-dire extraction et découpe *hors du réel même* d'un espace hors duquel rien n'existe mais où, en retour, tout existe avec l'intensité et la « présence » de la partie quand elle est prise pour le tout.

On voit bien que, dans les deux cas, il a d'abord fallu accepter ce qui a ensuite été soigneusement recouvert. « L'unité » n'est jamais qu'un des effets d'une castration qui, pour être imaginaire, n'en est pas moins décisive en ce qu'elle fonde simultanément une conception du *cinéma comme fenêtre en-castrée dans le monde et du héros comme celui qui paraît dans l'en-cadrement de cette fenêtre (et nulle part ailleurs).*

A ce point, signalons seulement que rien n'oblige la critique (y compris celle qui se fit ici même) à se faire complice de cette recherche obsessionnelle de l'unité. Que ce soit celle de l'œuvre (politique des auteurs), du film ou, encore plus modestement, la recherche de quelque chose comme un élément discret. Critique elle aussi obsessionnelle et qui survit tant bien que mal dans la grande presse autour d'un credo qu'on pourrait, selon le mot célèbre de Narboni, formuler ainsi : *un* film existe, *je* l'ai rencontré.

Revenons à *Rio Lobo*. Le début du film est une tragédie : Wayne confie à son « fils » une mission : se barricader dans un wagon pour y protéger l'or. Se retrouve ici le rapport très simple qu'entretiennent les personnages hawksiens avec les endroits clos : s'y immiscer par la force ou par la ruse (on n'est pas le phallus pour rien), mais surtout y rester coûte que coûte (*Rio Bravo*, déjà). Dans *Rio Lobo*, où toutes les décisions sont prises par les femmes, c'est Wayne, c'est un

homme qui a l'idée de soutenir le siège dans la prison. Du fait de la ruse des adversaires, l'or est perdu (c'est-à-dire que la *place en or* est perdue, car de l'or lui-même il ne sera fait aucun usage) et le « fils », le rejeton, est violemment rejeté hors du wagon.

Un mot sur la place en or. Il y en a deux selon que l'on envisage l'une ou l'autre de ces deux boîtes : la chambre où l'on se barricade (prisons, pyramides dans *Land of the Pharaohs*) ou le cube scénographique, la cage, circonscrits par la caméra. Ces deux espaces où il importe de se maintenir sous peine de mort indiquent la place de celle *qui, étant la condition même du cadre, ne peut jamais être dans le cadre : la mère.* Inutile de souligner le rapport étroit entre l'homosexualité sublimée des personnages hawksiens et l'absence de tout personnage maternel dans les films de H. H. (sauf la mère fordienne de *Sergeant York*). Le héros n'est jamais que celui de la conquête de cette mère qui ne cesse de lui donner le jour, fût-il celui, artificiel, des studios.

Lorsque Wayne retrouve le rejeton-rejeté, il n'est pas seulement mourant, mais défiguré par les piqûres de guêpes. Rien de surprenant : la place en or exige la castration de celui qui l'occupe. L'important, c'est plutôt que, l'espace d'un plan, Hawks ait jugé bon de montrer ce visage qui n'est déjà plus le même chez un homme qui bientôt ne sera plus du tout, double passage sans disparition, non plus effacement mais ef-facement, preuve en tout cas qu'on ne peut montrer à la fois, même métaphoriquement, l'opération même de la castration et les « effets » qu'elle permet quand elle n'est qu'évoquée. A partir du moment où Hawks se sent contraint de choisir la première solution, ce qui fait retour dans *Rio Lobo*, c'est à peu près tout ce qui était superbement ignoré auparavant : le ressentiment, le sadisme, le sang, la douleur physique, les traces, l'écriture, le réel (chez le dentiste, Wayne pousse le cri du cœur : *« But, it's the real stuff ! »*).

Pourquoi le réel, et si tard ? On a trop eu tendance à tirer de la vision des derniers films de Hawks des sanglots de pure nostalgie. Par rapport à quel âge d'or ? Le premier scénario que H. H. ait écrit s'intitule *Fig Leaves* (1926) et parle déjà de cette place en or (le paradis) qui a toujours déjà été perdue. A cette approche moralisante, il eût mieux valu substituer la question : pourquoi H. H. doit-il imiter le pharaon, laisser une petite pyramide de films, avec son nom dessus ? Pourquoi, cinéaste de l'évidence, doit-il écrire l'évidence ?

Car c'était le plus beau tour de notre auteur d'être à ce point égal à lui-même dans tous les genres qu'il n'avait pas à se mettre en avant comme artiste (les artistes, chez lui, sont des pauvres types, des cabots) pour figurer dans l'histoire du cinéma. Or, curieusement, la politique des auteurs puis l'utilisation de ladite politique pour répon-

dre aux mutations du marché du film, le risque d'échecs commerciaux, le renouveau du western via Cinecittà ont pour effet ceci : à partir de 1961, la signature de Howard Hawks vient s'inscrire à même la pellicule, vient en (plus) gros sur l'affiche. L'atout maître de l'obsessionnel, sa carte secrète, son *nom* (comme dit Luce Irigaray : *« emblème, insigne et sans doute épitaphe de son statut phallique »*) doit être joué, c'est-à-dire mis en jeu. *Hatari !* signifie « danger » (en swahili).

Que peut-il arriver à un obsessionnel ? Que l'autre, que les autres changent. Alors, celui qui ne doit surtout pas changer (d'où toutes les formes de conservatisme, y compris politique) doit au moins changer sa stratégie de l'immobilité. Dans *Rio Lobo*, il n'y a pas seulement le « bon » autre (l'envers complice, ennemi d'hier, ami de demain, nordistes et sudistes s'affrontant autour d'un même enjeu : l'or et la place qui lui est attachée), mais un « mauvais autre », opaque et sournois. Le mauvais autre, c'est celui qui ruine le jeu en jouant simultanément avec les pions noirs et les pions blancs, celui — entre deux — en qui s'incarne le passage tant redouté, parce qu'inassignable à aucun présent : l'homme qui a deux noms (et qui, chez Fuller, serait le héros du film), l'espion Gorman-Ketchman. Le Même se rétrécit et, dans les interstices, l'Autre commence à *s'écrire*, à laisser des traces.

En définitive, il ne se passe qu'une chose dans *Rio Lobo* : parce qu'imparfaitement castré (les dards des insectes sont restés à l'intérieur), le « fils » meurt. A l'autre bout du film, Amelita, porteuse d'une monstrueuse balafre, n'est pas près de mourir. Pire : n'importe qui pourra lire à tout moment (n'importe quand) quelque chose (n'importe quoi) sur ce visage. Il ne s'agit plus d'indices évanescents que ne lisent — bien ou mal — que les élus (seuls les anges ont des ailes, mais on sait ce qu'il faut penser du sexe des anges : incidemment, *hawks* signifie « faucons ») mais d'une marque indélébile que tout le monde lira.

Pourquoi Amelita ? Posons le problème ainsi : s'il est assez facile d'inscrire la vieillesse des hommes en jouant sur un véritable étalonnage des générations (ici, de Mitchum Jr. à Jack Elam), nulle femme ne peut venir occuper décemment une place obstinément laissée vide dans tous les films de Hawks et rappeler *l'âge de la mère.* Comme il ne serait pas acceptable d'envisager l'accouplement du cacochyme Wayne avec une très jeune femme, il faut utiliser la seule image de femme disponible — celle de *Playboy* — mais quelque peu la remanier.

Amelita apparaît à quatre reprises dans le film :

— S'offrant à tout hasard et au premier venu. En vain. Beau visage disponible, comme tel inutilisable.

— Dans le stratagème du lavage de cheveux. Visage utile s'il est pris pour celui d'une autre.

— Punie et balafrée. Le même visage mais pourtant un autre.

— Se vengeant et tombant dans les seuls bras disponibles, ceux de Wayne. Balafrée, écrite, donc utilisable.

Entre *Scarface* et *Rio Lobo*, la balafre n'a fait que changer de joue. C'est un peu d'écriture sur le visage des femmes qui apporte — aveu tardif — la preuve que les hommes ne les aiment pas.

L'ÉCRAN DU FANTASME

(Bazin et les bêtes)

Lorsqu'il s'interroge sur le cinéma [1], André Bazin trouve souvent ses réponses dans des films marginaux. Documentaires, reportages, films « poétiques » ou « pris sur le vif » lui permettent de formuler avec netteté une loi pour lui fondamentale : toutes les fois qu'il est possible d'enfermer dans le même cadre deux éléments hétérogènes, le montage est interdit. A ce compte-là, on va voir que l'essence du cinéma devient une histoire de bêtes. Qu'on en juge :

« Il est vrai que d'autres procédés tels que la transparence permettent d'avoir dans le même plan *deux éléments, par exemple le tigre et la vedette, dont la contiguïté poserait dans la vie quelques problèmes. »* Ou encore : *« Mais voici qu'à notre stupeur, le metteur en scène abandonne les plans rapprochés, isolant les protagonistes du drame, pour nous offrir simultanément,* dans le même plan général, *les parents, l'enfant et le fauve. »* Et enfin : *« En revanche, dans le même film* [Louisiana Story] *le plan-séquence du crocodile attrapant le héron,* filmé en un seul panoramique, *est simplement admirable. »*

On voit que ce qui justifie l'interdit du montage, de la fragmentation, c'est non seulement, comme on l'a beaucoup dit, la libération de la profondeur de champ, la naissance du cinémascope ou la mobilité toujours accrue de la caméra dans un espace toujours plus homogène, mais aussi et surtout la *nature* de ce qui est filmé, le statut des figurants (ici il s'agit d'hommes et de bêtes) contraints de partager l'écran, parfois au risque de leur vie. L'interdit du montage est fonc-

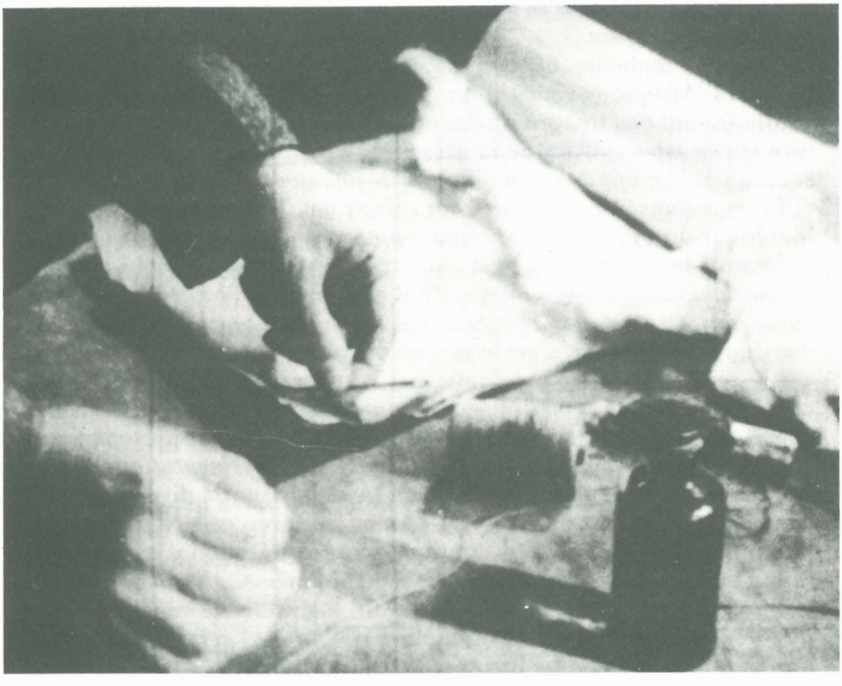
1. Surtout, dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome I (Éd. du Cerf), les articles suivants : « Montage interdit » (p. 117), « Mort tous les après-midi » (p. 165), « Le Monde du silence » (p. 58), « Le Paradis des hommes » (p. 55), « A propos de Jean Painlevé » (p. 37), « A propos de *Pourquoi nous combattons* » (p. 31).

tion de ce risque. Il n'est pas question pour Bazin de revendiquer dans l'absolu un cinéma non monté ; ce point de vue extrême lui est étranger ; simplement « *il est des* cas *où loin de constituer l'essence du cinéma, le montage en est la négation* ». Car la coexistence, face à la caméra, du crocodile et du héron, du tigre et de la vedette, n'est pas sans faire problème (surtout pour le héron ou la vedette) et parler d'éléments « hétérogènes » est un euphémisme là où il s'agit d'une incompatibilité violente, d'une lutte à mort.

C'est donc bien la possibilité de filmer la mort qui, « dans certains cas », interdit le montage. Le montage tel qu'il est haï en secret par Bazin : une sorte de mort généralisée, abstraite, facile, créant automatiquement du sens, jouant dans les blancs du texte. S'il est interdit, c'est parce qu'il ne donne pas à lire « ce qui se dit entre », parce que, procédant par bonds qualitatifs, il prive l'obsessionnel de son fantasme : saisir le passage, non pas dans un jeu de renvois passé-futur, mais comme un éternel présent. La différence, la rupture, la discontinuité, cela n'est pas absent du discours de Bazin ni du cinéma qu'il défend, cela est même présent au point de « crever l'écran ». Le cinéma de la continuité et de la transparence à tout prix est le même que celui qui rêve de filmer la discontinuité et la différence en tant que telles. Et il ne peut le faire qu'en les réintroduisant comme objets de la *représentation.*

Non pas morceler l'écran mais y faire figurer le morcellement (« *Dans* L'Afrique vous parle, *un Nègre se faisait dévorer par un crocodile* »), non pas rompre une continuité mais y faire saillir une rupture sur le tapis roulant de la présence, *« nier en relevant, en idéalisant, en sublimant dans une intériorité anamnésique, en* internant la différence *dans une présence à soi »* (Derrida). Transporter l'interdit à l'intérieur du cadre et assigner au montage un rôle abaissé : une pratique du « bon raccord », c'est-à-dire du raccord invisible qui permet *in extremis* aux choses de parler d'elles-mêmes. *« Révéler le sens caché des êtres et des choses, sans en briser l'unité temporelle » :* dans une telle phrase, c'est le second terme qui est impératif (l'unité) car le sens, lui, peut sans dommages rester caché ou suspendu (les choses sont bavardes mais disent n'importe quoi). Et cette unité n'est jamais que celle du continuum spatio-temporel de la représentation. *Interner la différence, cela veut dire sauver la représentation.*

Pour Bazin, l'histoire du cinéma a pour horizon la disparition du cinéma. Jusque-là, cette histoire se confond avec celle d'une petite différence qui fait l'objet d'une incessante dénégation : je sais bien (que l'image n'est pas la réalité) mais quand même... A chaque mutation technique, la transparence s'accroît, la différence semble s'amenuiser, la pellicule devient la peau de l'Histoire et l'écran une fenêtre ouverte sur le monde. La limite est parfois énoncée : *« Plus d'acteurs,*



Louisiana Story, *de R. Flaherty.*
El, *de L. Buñuel.*

plus d'histoire, plus de mise en scène, c'est-à-dire enfin l'illusion esthétique parfaite de la réalité : plus de cinéma. » Celui qui, traversant l'écran, rencontre, *de l'autre côté*, la réalité est allé au-delà de la jouissance. S'il en revient (mais dans quel état ? obsédé à coup sûr) et s'il parle encore, ce sera pour tenir un discours sur ce qui lui a le plus manqué : l'interdit.

Aussi ce cinéma de la transparence ne se passionne que pour tout ce qui la limite, l'empêche. Il n'en fait un culte que parce qu'il sait que — quand même — elle n'existe pas. Le fétichisme est à ce prix. Certains promoteurs de cette idéologie du direct aujourd'hui si répandue et dont Bazin a, sur le plan de la théorie, facilité l'émergence, sont les prisonniers de ce fétichisme. Bazin, plus roué, oscilla toujours entre le « je sais bien » et le « mais quand même ». Tantôt il voit clairement l'essence du cinéma se réaliser — la technique aidant — vers un réalisme de plus en plus grand : c'est le fameux « gain de réalité ». Tantôt, plus près de reconnaître son propre fantasme, il constate qu'à chaque gain de réalité correspond une certaine « perte de réalité » avec retour insidieux de l'abstraction. Dans le tome IV de *Qu'est-ce que le cinéma ?*, il admet qu' *« il faudra toujours sacrifier quelque chose de la réalité à la réalité »*.

Sacrifier quoi ? La peau justement. Le continu-transparent, qui colle au réel, en prend le moulage, les bandelettes qui nous conservent la momie de la réalité, son cadavre toujours vivant, son actualité éternelle : ce qui permet de voir et protège de ce qui est vu : *l'écran*. Ce qui surdétermine le fantasme bazinien et, à sa suite, tout un pan du discours idéaliste sur le cinéma, c'est la vision comique de l'écran comme fond d'une poêle Tefal (en verre), propre à *saisir* (culinairement s'entend) le signifiant. L'écran, la peau, la pellicule, le fond de la poêle, exposés au feu du réel et sur la surface desquels va venir s'inscrire — métaphoriquement, figurativement — tout ce qui pourrait les crever. S'il faut sauver l'écran pour que la représentation vive, qu'y représenter ensuite sinon ce sauvetage ?

La petite différence, l'écran : *« Assurément*, dit Bazin, *une femme violée reste belle mais ce n'est plus la même femme. »* L'obscénité du viol de la réalité ne peut pas ne pas renvoyer à celle du viol de la femme et l'écran à l'hymen. L'ambiguïté fondamentale du réel, c'est le doute quant à la virginité : ce petit presque rien qui change tout. L'attachement à la représentation, le goût du simulacre, un certain amour du cinéma (cinéphilie) relèvent moins de l'ontologie que de la névrose obsessionnelle. C'est le propre de celle-ci de se draper dans celle-là. *« La prédilection des obsédés pour l'incertitude et le doute devient chez eux une raison d'appliquer leurs pensées à des sujets qui sont incertains pour tous les hommes et pour lesquels nos connaissances et notre jugement doivent nécessairement rester soumis au*

doute » (Freud, *L'Homme aux rats*). Nous pensons ici à Buñuel, non parce qu'il échapperait à un tel fantasme (en gros, celui de l'immaculée conception) mais parce qu'il lui est arrivé de le filmer en tant que tel. Soit la scène où, une nuit que sa femme dort, le héros de *El* se saisit de cordes, d'une lame de rasoir, de fil et d'une aiguille courbe.

L'écran sauvé, la représentation reconduite, le montage abaissé : c'est sur ce fond homogène et continu que vont s'enlever — sous forme de thèmes littéraires ou d'accidents de tournage — les ruptures et les différences. Soit qu'elles aient trait à la lutte (au combat) ou à la transformation (à la métamorphose).

LUTTE.

Modèle : l'un/l'autre, l'homme/la bête.

Qui, pour les besoins de la cause et de la symétrie va venir occuper cette place toujours un peu suspecte, jouer le rôle fantoche du « tout autre » ? L'ethnocentrisme, tous les centrismes d'ailleurs, ne seraient pas viables sans envers complices. Ainsi : *« Je n'hésiterai pas à affirmer que le cinéma a rarement été aussi loin dans la prise de conscience du fait d'être homme (et aussi*, après tout, *d'être chien) »*, écrit Bazin à propos d'*Umberto D.* (tome IV, p. 91). Bazin adorait les bêtes et vivait avec un iguane (« De la difficulté d'être Coco », *Cahiers du cinéma*, nº 91).

Exemples :
Bête/bête.

« Il y a là un moment grandiose quand, après avoir approché les cachalots et cherché assez cruellement le contact qui allait provoquer deux accidents dans le troupeau, on sent peu à peu les hommes devenir solidaires de la souffrance des mammifères blessés contre le requin qui n'est, après tout, qu'un poisson » (p. 64). Admirons cet « après tout ». Il nous dit que de deux animaux en lutte, l'un est nécessairement plus proche de nous et qu'une connaissance abstraite — les cachalots (cétacés) sont des mammifères, comme les hommes — supplée là où l'évidence sensible ne joue plus. Les hommes, destinataires du spectacle de cette lutte, n'y sont intéressés que s'ils y sont représentés : entre deux *autres*, il faut encore choisir.
Homme/bête.

« Chaplin, dans Le Cirque, *est effectivement dans la cage du lion et tous les deux sont enfermés ensemble dans le cadre de l'écran. »* Comme le signale Bonitzer, le cadre unique « emporte le morceau », et puisqu'il est clair qu'il est question ici de castration, notons que ce

que l'un demande à l'autre, c'est de le confirmer dans la certitude de son unicité, donc de le castrer.

Homme/homme.

Ou la mise en jeu de ce que Freud a appelé le « narcissisme des petites différences ». Une contradiction (souvent très) secondaire devient l'axe à partir duquel les figurants vont se répartir en deux camps avec le cadrage comme lieu commun de leur « lutte à mort », réelle ou simulée. Le cinéma dit « classique » a varié ces axes à l'infini. Chez Ford, par exemple, la contradiction majorité/minorités s'applique (abstraitement) à un grand nombre de situations, la minorité devenant, au gré des films, celle des pionniers, des Indiens, de l'armée, des Irlandais ou des femmes. Chez Hawks : amateurs/professionnels. Chez Renoir : maîtres/domestiques. La vérité et le point de basculement de ce cinéma, nous le verrions volontiers dans l'œuvre de Jean Rouch où le couple fiction/document est comme porté au carré avec le raffinement du désespoir. Pratique du cinéma comme jeu du noir et du blanc.

Cran d'arrêt.

« Montrer, en premier plan, un sauvage coupeur de têtes surveillant l'arrivée des Blancs implique forcément que l'individu n'est pas un sauvage puisqu'il n'a pas coupé la tête de l'opérateur » (p. 62). Par cette boutade, Bazin désigne le point où le cinéma dont il n'ose rêver se réalise et s'abolit, devient l'impossible même. Limite qui n'est pas très lointaine, dont la simple possibilité valorise l'image la plus banale : risque de mort pour l'opérateur, d'impossibilité pour le film. Les « risques du métier ».

Car le cinéaste n'est pas *à ce point* au-dessus de la mêlée qu'il ne risque, à trop s'exposer, d'être emporté par la violence réelle de ce qu'il filme : *« Le cameraman court autant de dangers que les soldats dont il est chargé de photographier la mort, fût-ce au péril de sa vie (mais qu'importe si la pellicule est sauvée !) »* (p. 33). Plus loin, le premier film d'exploration polaire est d'autant plus beau que son opérateur H. C. Ponting *« eut, du reste, les mains gelées, en rechargeant son appareil par – 30° et sans gants ».*

Le cran d'arrêt, c'est donc la mort du cinéaste. Sous des formes plus anodines, cela est aussi le fétichisme du tournage-comme-moment-décisif, du tournage comme risque et du risque comme ce qui justifie l'entreprise du film, qui lui confère une certaine plus-value. Il faut *mériter*, jusqu'à en mourir, les images. C'est là l'érotisme de Bazin. *« Il ne suffit plus de chasser le lion s'il ne mange les porteurs »* (p. 47).

Issues.

Dans leur mise en scène des combats singuliers, des luttes et des contradictions violentes, les fictions classiques ont toujours oscillé entre deux solutions :

— Soit l'un et l'autre se réconcilient. C'est le discours humaniste et récupérateur où les conflits sont résorbés au sein d'une unité supérieure, d'une communauté plus large, d'un État central, etc. Toutes les fictions du type *Naissance d'une nation.*

— Soit l'un dévore/est dévoré par l'autre. Cet escamotage devient l'objet d'un spectacle d'autant plus beau qu'il est insoutenable. Ce n'est plus la réconciliation de tous avec tous mais la consolation esthétique d'avoir vu sans broncher la mort en face. La mort de l'autre, bien sûr.

Dans les deux solutions, « deux se fondent en un ».

Par rapport à son modèle-repoussoir hollywoodien, le cinéma moderne, c'est-à-dire le cinéma européen d'après-guerre, a déplacé quelque peu le problème. Ce qui a caractérisé ce cinéma, son plus petit commun dénominateur si l'on veut, c'est le refus violent de ce qui dominait dans le cinéma américain : la psychologie comme explication *nec plus ultra.* D'où que ce cinéma moderne ait été tantôt tiré vers le mysticisme (évaporation dans le grand tout : Rossellini), tantôt vers la pathologie (l'un est l'autre et les deux sont clivés : Bergman). Dans les deux cas, sur le plan formel, il y eut libération de toute une logique de la permutation et de la vicariance dont l'œuvre tardive d'un Renoir témoigne déjà *(Le Fleuve, Le Carrosse d'or).*

Logique dont l'aboutissement, et presque la parodie, se trouve chez un autre grand moderne : Rouch. La mise en présence de deux groupes (Noirs et Blancs) se mimant réciproquement, échangeant leurs positions pour les besoins de la rime ou de la symétrie, réduit toute lutte à une passation de pouvoirs de plus en plus rapide. Discours humaniste, évidemment antiraciste, utopique et forcé, où il ne s'agit plus de lutte des classes mais de « lutte des places ». Autrement dit, les problèmes de l'Afrique noire néo-colonisée ne seront pas résolus lorsque les Dogon feront de l'ethnologie en Bretagne.

Politique. Comment « filmer » la lutte des classes ?

TRANSFORMATION.

Modèle : avant/après, vie/mort.

« Il faut seulement que l'unité spatiale de l'événement soit respectée au moment où sa rupture transformerait la réalité en sa simple représentation imaginaire » (p. 127). La transformation se réduit donc à ceci : comment figurer un « changement à vue » ? Problème

de prestidigitation, d'hypnotisme, de direction d'acteurs. Et aussi : *« La mort est un des rares événements qui justifie le terme, cher à Claude Mauriac, de spécificité cinématographique. »*

Exemples :

La mort comme rupture, passage par excellence. Mais aussi bien tout ce qui la simule : acte sexuel, métamorphose. Plus généralement, les grandes articulations du récit, les moments décisifs où, sous le regard impavide de la caméra, quelque chose se dénoue, quelqu'un change. Irréversiblement. C'est alors qu'il est pour Bazin essentiel de ne pas escamoter le moment précis de la transformation : elle doit se voir, se « saisir » et non pas se lire ou se laisser imaginer dans les aller-retour du montage. Mieux : la présence obstinée de la caméra, loin d'être neutre, peut provoquer cette transformation. A la fin de son texte sur le film d'Allégret sur Gide, Bazin écrit : *« Le temps ne coule pas. Il s'accumule dans l'image jusqu'à la charge d'un formidable potentiel dont nous attendons presque avec angoisse la décharge. Allégret l'a bien compris, qui s'est gardé de couper au montage la dernière seconde de la prise où Gide regarde fixement la caméra, laisse échapper une plainte excédée : « Coupez ! » Alors la salle entière respire, chacun s'agite dans son fauteuil, l'orage est passé »* (p. 74). L'interdit du montage est pleinement justifié lorsque c'est du côté de la réalité filmée que vient le « coupez ! ». Alors on peut jouir.

Cran d'arrêt.

Car si le cinéaste risque parfois la mort, il lui arrive aussi d'avoir à la filmer sans risque ou même de la provoquer par sa simple présence. Croyance dans la valeur magique de la caméra, dans le film comme transformation de ses protagonistes et, pourquoi pas, dans le cinéma comme transformation de la société. Pouvoir exorbitant de la caméra. On peut mourir pour ne pas perdre la face. Ainsi de Valentin l'homme-oiseau (dans *Paris 1900*) : *« Ainsi, dans cette prodigieuse séquence de l'homme-oiseau où il paraît évident que le pauvre fou prend peur et juge enfin l'absurdité de son pari. Mais la caméra est là, qui le fixe pour l'éternité et dont il n'ose pas finalement décevoir l'œil sans âme. N'eût-il eu que des témoins humains, une sage lâcheté sans doute l'emportait »* (p. 41). Au couple morale-masochisme répond donc le couple esthétisme-sadisme. Bazin invente même un concept quelque peu freudien, le « complexe de Néron », plaisir pris au spectacle des destructions urbaines.

Issues.

Dans le cinéma dit « classique », la transformation comme résultat d'une accumulation quantitative *sans* saut qualitatif, comme nouvel

état toujours donné mais jamais produit, cela se résout ou plutôt cela ne se résout pas :

— Soit qu'il n'y ait nulle transformation.

— Soit qu'elle intervienne comme coup de force téléologique.

C'est ici qu'il faudrait parler encore une fois de Buñuel. La castration que Bazin, *via* Charlot, va chercher dans la cage aux lions, Buñuel l'inscrit dans le premier plan de son premier film *(Un chien andalou).* Cinéaste, il commence par en finir avec la vue, par annoncer son respect de l'hymen, son attachement à la poêle Tefal, sa fidélité à la représentation. Mais c'est là la fidélité d'un simulateur, le respect d'un aveugle. Chez Buñuel une pratique généralisée et ironique du changement à vue va s'inscrire dans le cadre d'une représentation qui ne pourra jamais rendre compte de ce changement. Systématiquement dans ses derniers films *(Tristana*, *La Voie lactée)*, à l'intérieur de chaque scène et sans intervention de l'extérieur, quelque chose se transforme radicalement. Les raisons de ces transformations sont toujours nombreuses et indécidables. La représentation n'est plus la condition d'une bonne desquamation de l'histoire mais une sorte de travesti qui ne peut rien dire de la nature des choses, de leur hétérogénéité, des lois de leurs mutations. Après tout, si Nazarin semble si bouleversé à la fin du film qui porte son nom, c'est peut-être qu'il aime les ananas.

Politique. Comment filmer « la prise de conscience » ?

POINTS DE VUE, I
(1974-1976)

L'œil du cinéaste en plus

(Cinéma militant)

Entre 1972 et 1973, les Cahiers du Cinéma *s'engagèrent dans un projet de « Front culturel révolutionnaire ». Idée tardive et plutôt désastreuse. Les textes que la revue publie alors (la fameuse période « sans photos ») n'ont pas très bien vieilli.*

Évidemment, il existait une production de type « cinéma d'intervention, d'agitation, de témoignage » ou, comme on disait plus volontiers, « militant ». Des cinéastes connus devinrent des compagnons de route, des militants inconnus se crurent cinéastes. Pendant que, passé l'orage, l'industrie du cinéma français se reconstruisait (1970 : création du G.I.E. Pathé-Gaumont ; 1971 : mise en vente de l'U.G.C. ; 1974 : carte de producteur accordée à FR3 ; 1975, Toscan du Plantier directeur général de Gaumont), un dialogue rétro sembla se nouer entre militants/cinéastes et membres de la vieille revue.

Pour les Cahiers, *au fond, il s'agissait moins de vérifier l'efficacité sociale des films militants que de rechercher une certaine* qualité *dans le rapport filmeurs-filmés. Le tournage d'un film militant reproduisait « en petit » le grand scénario fantasmatique du maoïsme en perdition, avec son « camp du peuple », ses « zones libérées en quelque sorte », ses « droits à la parole » et ses « ennemis de classe ». Il était tentant de politiser — à tout le moins, de moraliser — ces vieilles connaissances qu'étaient le champ et le hors-champ, le commentaire et la voix off, la parole nue et le métalangage, le naturalisme et le typage.*

Le mot-mana de cette courte période est « point de vue ». *Après une réflexion sur la prise de vues et le retour sur Bazin, après la fameuse polémique « Technique et idéologie » — qui opposa pour la dernière fois le gauchisme en art (Comolli) aux experts fatigués du P.C.F. (Lebel) —, le projet de Front culturel impliquait de procéder à un examen concret de la façon dont certains tentaient alors de « faire passer » un point de vue politique dans leurs films.*

Heureusement, les dés étaient pipés : il y avait au moins deux sens au mot « point de vue ». Le premier était celui du langage militant moyen : le point de vue était l'application de la ligne politique d'une organisation (même micro) sur telle ou telle question (même « spécifique », autre mot à tout faire de l'époque). En ce sens, il préexistait nécessairement au film à faire, et personne ne se souciait trop de savoir comment, à un moment donné, il devenait un problème spécifique pour le cinéaste.

La seconde acception était plus large. C'était la situation *qu'un cinéaste, son équipe et ses outils occupaient* de facto *dans un tournage, leur mise en contact avec des « acteurs » qu'ils ne connaissaient pas, même (et surtout) s'ils les soutenaient, eux et leurs justes luttes. « Situation » au sens touristique du Guide Bleu ou au sens militaire de la carte d'état-major. Le « point de vue » d'un cinéaste militant sur une manifestation n'était pas le même que celui de la police ou de la télévision pompidoliennes. Celles-ci filmaient une foule de haut (pour la compter, et, imaginairement, pour la mitrailler) ; celui-là ne captait que des pieds, des banderoles et des cris. La tentation était grande d'épiloguer sur cette différence et de la trouver, d'entrée de jeu, « politique ».*

Ce « débat » sur le cinéma militant que les trois textes qui suivent tentent (courageusement) d'établir apparaît avec le temps comme un rite vide. Et cela pour une raison bien simple et qui passa alors inaperçue : l'imaginaire soixante-huitard s'est nourri de théâtre et non de cinéma. De discours, de récitations dogmatiques, de points d'ordre, de prises de parole, de souvenirs de 89, pas *d'images. On a « pris » l'Odéon, pas l'O.R.T.F.*

Pourtant, par une sorte de tradition, depuis le grand cinéma soviétique (années vingt) et celui du Front populaire (années trente), tout le monde a fait mine d'avoir besoin d'images alors que nul n'avait les moyens ni le goût de les produire. *Tout juste celui d'apprendre à les « lire » (d'où, à terme, le succès universitaire de la sémiologie de gauche). Déjà, en 1975, le film-essai de Godard et Miéville sur la Palestine* (Ici et ailleurs) *coupe court à un débat qu'il résume admirablement.*

Cela dit, la problématique du « point de vue » survécut très bien aux Cahiers *à condition de re-devenir une question de morale. Au-delà du reflux de l'activité militante et de l'abandon de toute idée de Front, on retrouvait ce qui avait nourri la revue depuis toujours : la morale du tournage, l'effacement de la notion d'acteur, le surgissement de l'auteur.*

De plus en plus, on demandera aux cinéastes « militants » de ne pas manipuler leurs images sans les avoir regardées, sans les avoir prises en considération à la fois comme leur *chose et comme* une

chose. De loger dans le creux de cette dialectique. De tricher le moins possible. De faire d'un film un documentaire par ricochet sur la politique de ses conditions de fabrication. Toujours le radical-régressisme. Si bien qu'entre 1972 et 1976, l'auteur de ces lignes ira à Canossa et finira par avouer qu'il préfère Chung Kouo *d'Antonioni au* Yukong *d'Ivens et Loridan.*

Un cinéaste témoin de son temps ? Un cinéaste témoin de ses images ? Qu'importe si le témoin est présent, ne se « barre » pas de ses images, s'il y inscrit quelque part sa chair et ses os. Malheureusement, les trois auteurs dont il est question dans ce chapitre n'ont pas été présents très longtemps. Belmont tourna peu (et mal). Sokhona abandonna le cinéma. Ivens en Chine était déjà en train de réaliser son dernier film.

L'ESPACE POLITIQUE

(« Histoires d'A »)

1. *Histoires d'A*[1] pourrait s'appeler aujourd'hui « Histoires d'*Histoires d'A* » puisque le film, lui aussi, a son histoire. Cette histoire est connue : interdiction, diffusion militante puis commerciale, donc double. Un « public » a dû se cotiser, se protéger, bref *se constituer* pour que le film puisse simplement être vu et discuté. Pour la première fois depuis longtemps, un film a pu organiser son public. En ce sens, *Histoires d'A* est, au sens fort, un « film d'organisation », non en ce qu'il répercute des analyses élaborées ailleurs par et dans des organisations politiques, mais en ce que sa vision, son appropriation ont posé des problèmes d'organisation : entrée dans l'illégalité, affrontements parfois violents. *Histoires d'A* permet de poser une question qui est au cœur de tout projet de cinéma militant : l'espace de la projection cinématographique comme espace conflictuel, à conquérir — à la limite comme espace militaire.

Ou encore : dans quelles conditions on passe d'*un public* — celui qui est conditionné, mis en scène en vue de la consommation de films, piloté par les ouvreuses et gavé d'esquimaux — *à un autre*, un public qui saurait qu'un film « de lutte », pas plus qu'une idée juste, ne tombe du ciel. Car il a fallu que les militants, que tous ceux qui

1. Son auteur, Charles Belmont, d'abord acteur chabrolien, avait réalisé *L'Écume des jours*, d'après Boris Vian (1967), puis *Rak* (1971). Plus tard, il donnera *Pour Clémence*.

ont diffusé *Histoires d'A*, s'emparent d'un contenu qu'ils possédaient déjà (qu'il est juste de lutter pour le droit à l'interruption de grossesse) mais aussi d'un contenant : l'objet-film, cassable, volable, périssable, cher. La diffusion de cet objet, la lutte pour sa diffusion, n'a pas seulement popularisé les idées du M.L.A.C., elle a aussi appris aux diffuseurs improvisés deux ou trois choses nouvelles : qu'un film pouvait, dans certaines conditions, fonctionner comme un « organisateur ».

2. Pourtant, pour beaucoup de ceux qui l'ont vu, soutenu, diffusé, comme du reste pour ceux qui l'ont méprisé ou interdit (de François Maurin à Maurice Druon), *Histoires d'A* ne semble tirer ce pouvoir d'organisation *que* du fait qu'il a été interdit. Et il n'aurait été interdit que parce qu'il aborde un sujet tabou : l'avortement. Autrement dit, pour tous le film n'est qu'un prétexte.

Cette idée, qui n'est pas neuve, est la croix du cinéma « militant ». Elle revient à ne voir dans un produit artistique qu'un moment neutre, un relais sans épaisseur dans la popularisation d'idées élaborées ailleurs. Dans cette optique, il suffirait qu'un film permette un débat, donne l'occasion d'une prise de parole, à des militants de faire connaître leurs thèses ou passer leur ligne, pour que le film ait rempli sa mission, *toute* sa mission. Il serait au débat ce que l'avant-programme est au film : mise en préparation, avant-goût, mise en attente. Le film ne serait que la carotte spéculaire qui permet de « faire passer » le débat. Combien de fois avons-nous entendu cette phrase fatidique : « Le film n'a pas d'importance en lui-même, il ne fait qu'amener le débat » ? Comment s'étonner de l'éternelle pauvreté du cinéma militant après cela ?

S'accommoder de cette conception, cela signifie — pour les diffuseurs, pour le public, voire pour le cinéaste — utiliser le film comme un leurre qui attire le public, quitte à perdre ce public ainsi « gardé » dans des débats dogmatiques et tristes. Cela signifie avaliser une conception instrumentaliste de l'art. Instrumentaliste, c'est-à-dire moment, support, reflet *neutres* ou voulus tels. Conséquence inévitable : il n'est plus fait appel aux cinéastes qu'au double titre de leur savoir technique (maîtrise de leur spécificité) et de leur mauvaise conscience (non-maîtrise du général, c'est-à-dire de la politique). Ils se retrouvent vite *prestataires de services*. Mais pour peu que le cinéaste ainsi « engagé » ne considère pas son travail ni son savoir-faire comme neutres, à qui va-t-il rendre compte de cette non-neutralité ? Auprès de quelle instance socialise-t-il l'autre débat, celui sur son travail, sur la *forme* de ce travail ?

3. C'est pourquoi il faut faire ce que personne n'a pensé à faire :

parler de la forme d'*Histoires d'A*. Qu'en dit François Maurin dans sa critique de *L'Humanité* (du 23 octobre 1974) ? *« On aimerait par exemple connaître autrement qu'étendue sur une table d'accouchement la jeune femme avortant par la méthode Karman, connaître ses difficultés, l'entendre s'exprimer d'une façon plus totale sur elle-même et sur son sort. »* A travers cette critique, on voit le film auquel rêve Maurin : un autre film, d'autres partis pris de filmage : de la tranche de vie qui permette au cinéaste et aux spectateurs de « se pencher » sur des acteurs écrasés et des victimes plaintives. Or, dans *Histoires d'A*, c'est tout le contraire : dans la longue scène qu'évoque Maurin, la jeune femme n'est pas seulement « étendue », on la voit successivement parler et « être parlée », agir et « être agie ». Il ne s'agit pas seulement d'un scoop chirurgical. Il y a plus.

Car la thèse du film de Belmont et Issartel n'est pas seulement que les femmes ont droit à l'avortement, elle est que la méthode Karman est simple, sans dangers et *filmable*. La thèse du film n'est pas seulement « on a raison de se révolter », c'est aussi « on a raison de filmer ». Ce qui permet :

— En plaçant cette scène au début du film, de lui faire jouer un rôle de référent, de preuve.

— En filmant l'avortement lui-même, d'aller à l'encontre de la loi qui interdit et l'avortement et sa reproduction filmée. Reconnaître dans cette double interdiction l'aveu d'un pouvoir propre au cinéma.

— Le pouvoir de greffer son propre espace — l'espace fictif circonscrit par la caméra — sur un espace « libéré en quelque sorte ». Espace libéré : le rapport médecin-malade. Espace libéré : le rapport filmeur-filmé.

Loin de la sociologie « engagée » (toujours sinistre), Belmont et Issartel imposent le spectacle, *spectacle conquis*, d'un rapport neuf entre le médecin et la jeune femme, entre celle-ci et son corps. Le spectacle d'une peur qui cesse. En ce sens, il s'agit bien d'un scoop mais pas sur les dessous ou les recoins de la médecine bourgeoise ou sur l'intérieur sanglant d'un corps ignoré, mais sur une autre pratique de la médecine, sur une autre *mise en scène* du pouvoir médical.

4. On continue à opposer terme à terme la mise en scène (fiction, reconstitution) au direct (documents pris sur le vif). Aux excès d'une mise en scène fétiche héritée par la cinéphilie des genres hollywoodiens, on continue à opposer les mérites du direct, du spontané, du vécu, du naturel — tout ce qui a été rendu possible par les progrès de la technique et qui culmina avec le « cinéma-vérité » des années soixante. Cette opposition est truquée. Pour parler en termes politiques, « politistes » même, il faut dire que *la bourgeoisie n'a pas seulement le monopole des images filmées de la réalité, elle a — prioritai-*

rement à tout film — le monopole de la mise en scène de cette réalité. Une ville, une salle de cinéma, une clinique sont *déjà* mises en scène. Il existe déjà un mode d'emploi du temps et de l'espace qu'ils circonscrivent, des parcours obligés, des seuils et des interdits. À la limite c'est ce mode d'emploi qui est politique (en ce sens qu'il renforce un pouvoir). Qu'un cinéaste filme cet espace « en direct » ou qu'il le « naturalise » dans une fiction ne le rend pas quitte pour autant de cette première mise en scène, d'autant plus forte qu'elle demeure inaperçue, qu'elle préexiste à la sienne et que, souvent, elle la conditionne. Le contraire d'une mise en scène n'est pas le direct sauvage mais une *autre* mise en scène. Le contraire du direct n'est pas la mise en scène mais un *autre* direct. Autres en ceci qu'ils impliquent une nouvelle perception, une nouvelle position (spatiale, morale, politique) du filmeur face à ce qu'il filme.

L'avortement de Gennevilliers laisse entrevoir ce que peut être une telle position. Rien ne peut s'y faire sans l'entrelacs entre un nouveau direct (le cinéaste « en confiance ») et une nouvelle mise en scène (le corps parlé, la parole prise, la révolte dite). Cet entrelacs définit au cinéma un « espace politique » possible.

5. Car la révolte (ici, celle des femmes) ne donne pas seulement lieu à des symptômes qu'il faudrait traduire *dans et par* le discours global de la révolution. *Une lutte se parle* et elle avance dans le plus grand désordre des énoncés erratiques, des parodies, des cris, des mots d'ordre, des croyances désordonnées, tout ce qui constitue une énonciation collective. Le respect de cette énonciation a permis à Belmont et Issartel d'éviter les pièges qui sont monnaie courante dans le cinéma militant et qui consistent à n'utiliser le savoir politique (même et surtout « marxiste-léniniste ») que comme un dogme décrypteur, une *machine à traduire* ce qui s'énonce dans une lutte.

Restituer à ceux qui luttent — en même temps que le sens stratégique de leur combat — l'ardeur, l'invention et le plaisir qu'il y a aussi à lutter ? Question incontournable pour tout cinéma qui se veut militant. Question qui l'oblige à ne pas être univoque, unilatéral, uniforme, monologique. Car si une lutte se parle, elle ne dit jamais *je.*

SUR LE PAPIER

(« Nationalité : immigré »)

Entre 1972 et 1975, ces deux dates qui enserrent le film de Sidney Sokhona [1], ceux qui ont soutenu, parfois organisé les luttes des travailleurs immigrés, ont commencé par *remplir* des papiers. C'est en expliquant interminablement le sens de la circulaire Fontanet-Marcellin, en se perdant dans la jungle d'une législation absurde (cartes de séjour et cartes de travail), en alphabétisant, en tirant et en traduisant tracts et affiches, en faisant circuler de la littérature militante, que l'extrême gauche française scellait *de facto* son alliance avec ceux qui, dans l'après-68, étaient apparus dans les luttes : les immigrés. Quelles qu'aient pu être les raisons subjectives de cette alliance (amour du prochain, de type chrétien ou mrapisant, moment de la stratégie gauchiste vers un élargissement du front des luttes), c'était en aidant les immigrés à s'y retrouver dans cette forêt de papier qu'était devenue leur vie qu'on gagnait leur confiance, une chance d'aller plus loin avec eux, vers la prise de conscience, la mobilisation et parfois l'organisation politique. Mais il fallait, d'abord, être utile avec de l'écrit.

Le paradoxe était alors celui-ci. D'un côté les militants d'extrême gauche se démarquaient des réformistes mous et du P.C.F. en distinguant entre « légalité » et « légitimité » (selon les analyses de *la Cause du peuple* de l'époque), en essayant de donner un contenu concret à des petites phrases comme « On a raison de se révolter » ou « Oser lutter, oser vaincre ». Mais de l'autre, avec les luttes des immigrés, ils se retrouvaient sur un terrain qu'ils étaient loin de maîtriser : terrain de l'écrit, de la législation bourgeoise du travail, des arguties juridiques (car le gauchisme se constitue justement sur la forclusion du juridique). Ils se trouvaient confrontés aux manquements cyniques de la bourgeoisie à sa propre parole. Entre ce qui existait *sur le papier* et ce qu'on voyait dans le réel, il y avait aussi le scandale d'un décalage.

Le rêve militant, lui, était tout autre. Ce n'étaient pas comme « utiles avec de l'écrit » que les militants se vivaient dans les luttes des immigrés, mais plutôt comme incitateurs, instigateurs, instituteurs, porteurs de bonne parole ou de bonne théorie. L'écrit, leur domaine spontané pourtant, n'était à leurs yeux que l'instrument tactique destiné à capter la confiance, à la mériter.

1. Sidney Sokhona est né en Mauritanie. Il réalisera ensuite un curieux film, *Safrana ou Le Droit à la parole* (1978). Depuis, étoile filante de l'immigration, il semble avoir abandonné le cinéma.

Double refoulement, donc. D'une part, ils rataient le *juridique comme une instance où il se passe réellement quelque chose* (de l'ordre de la domination, du contrat, du symbolique). D'autre part, ils n'apercevaient pas que les immigrés entretenaient un rapport réel avec cette instance, rapport dont on pouvait quand même deviner qu'il était fort. En Afrique (blanche et surtout noire) le marquage symbolique, le contrat, la parole donnée sont des choses sérieuses et qui engagent. Soyons sûrs que c'est de là que nous vient le film de Sokhona, *Nationalité : immigré.*

Au lieu de quoi, au cœur de ce rêve militant, on trouvait un scénario idéal, un ordre d'exposition obligé des problèmes et de leur résolution. Dans ce scénario, l'élément essentiel était le temps, un temps linéaire et téléologique. L'immigré, prolétaire idéal, n'ayant à perdre qu'un matelas dans un taudis, s'y trouvait chargé de représenter, en les vivant une par une, les différentes phases, connues et répertoriées dans le scénario du marxisme occidental, d'un véritable « parcours du combattant » de la prise de conscience. Tout s'y court-circuitait. L'exploitation et l'oppression qui frappent les immigrés *ne peuvent pas ne pas* entraîner leur résistance (d'abord sourde et non dite), laquelle ne peut pas ne pas embrayer sur leur révolte, laquelle, immédiatement fécondée par un peu de bonne parole, ne peut pas ne pas inventer ses formes spécifiques d'action et d'organisation. Lesquelles, pour finir, mènent à court ou à long terme à l'alliance au coude à coude avec les ouvriers français. Ce scénario a régenté et flatté l'imaginaire gauchiste.

Le film de Sidney Sokhona, lui, ne se satisfait absolument pas de ce parcours du combattant comme *ordre d'exposition* de son film. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y accorde aucun prix ou qu'il n'y voie aucune vérité. Au contraire : il y a dans *Nationalité : immigré* tout ce qu'on est en droit d'attendre comme vérités générales : chiffres, statistiques, cours au tableau noir, discours explicites où l'on dit la nécessité d'approfondir la prise de conscience, de passer des luttes partielles et sauvages à des luttes économico-politiques aux côtés de la classe ouvrière française, etc. Impossible donc de ranger le film parmi les bandes misérabilistes et humanisantes (du genre *Mektoub?*[2]) dont on déplore les manques politiques mais que l'on conseille, du bout des lèvres, pour alimenter des débats de patronage. Qui s'en plaindrait ?

Revenons donc à notre point de départ : le papier. Le film de Sidney Sokhona est un voyage *au pays de tout ce qui peut avoir lieu sur du papier.* Papier comme lieu où un pouvoir exige son dû (« Vos papiers, s'il vous plaît ! »), papier où un autre pouvoir se dit et se pré-

2. *Mektoub ?* est dû à Ali Ghalem, également auteur de *L'Autre France* (1974).

pare (le tract, le livre, l'affiche), papier où un pouvoir se rêve (le papier comme utopie, comme quand on dit : c'est beau sur le papier, mais...). Son film vient précisément du lieu du refoulé gauchiste : de la nécessité du *contrat*. De là que, par les gauchistes aussi, il soit mal vu.

Première scène du film : dans le non-lieu d'un vélodrome, les larbins du capital, ses contremaîtres racistes appellent chaque immigré par son nom, portent ce nom sur une liste et donnent à chacun à tenir *entre ses dents* la pancarte qui va le fixer, le localiser, l'épingler. Foyer, taudis, cité de transit. Cette écriture, on ne demande pas seulement aux immigrés de s'y conformer, on leur demande de l'intérioriser, de la « bouffer ». Il leur faudra donc la recracher.

Ainsi vers la fin du film, admirable scène du marché où deux immigrés du foyer de la rue Riquet prennent soudain la parole pour dire leur condition et leur révolte. Il ne s'agit pas d'un *acting-out* hystérique, plutôt d'un « récit d'amertume » à la chinoise, d'une récitation émue, d'une *prise de lecture* plutôt que d'une prise de parole. Toute l'émotion de la scène vient de ce bout de papier qu'ils tiennent et qu'ils ont écrit, de cette langue qu'ils parlent et qui n'est pas la leur. Ils crient avec application, ils lisent avec violence.

Entre ces deux scènes, le début et la fin, Sokhona ne filme que des événements où il y va d'un bout de papier. Événements clairs, précis, édifiants. Les journaux qu'un immigré lit au matin pour y chercher du travail sont ceux qu'un autre immigré va balayer le soir. C'est en poinçonnant des tickets de tiercé qu'on entre véritablement dans la vie quotidienne française. Si les parents de Sidi écrivent de Mauritanie, la lettre sera lue off. Les rapports aux différents intermédiaires sont sanctionnés par du papier : le marabout tire son pouvoir de la récitation ostentatoire du Coran et de l'argent qu'il extorque ainsi. Les papiers d'identité, enfin obtenus, donnent lieu à un plan quasi bressonien du troc, de la main à la main, sur le fond blanc d'un drap, entre papier-monnaie et papiers légaux. Le gérant du foyer Riquet n'est pas seulement un beau parleur, il a dans son tiroir une liste des locataires — et il y coche le nom des meneurs.

Sokhona ne filme que ce qui peut donner lieu à de l'*information*. Mais au lieu de la faire intervenir du dehors, il en fait la matière même de ses images. Les cinéastes militants n'ont jamais bien su éviter le balancement entre les « cartons » (nécessairement dogmatiques) et le « vécu » (nécessairement poisseux). C'est qu'ils ne se sont jamais bien posé la question : comment filmer des discours ? Sokhona filme bien des cartons, mais *dans le plan*. Il les ancre. Il fait un peu comme Godard dans *Ici et ailleurs* quand il filme des gens qui, littéralement, *portent* leurs images. D'où la dimension hallucinatoire ou parfois comique que revêt le film. Quand on recherche un maximum d'infor-

mation, on se prive (et on prive les spectateurs) de ce qui fait si « plaisir » au cinéma : la connotation pour un spectateur supposé savoir.

Ce voyage au pays du dénoté déplaira donc aux paresseux et aux romantiques. La dénotation, cela s'écrit, cela s'inflige. La dénotation (donner un nom, un seul, aux choses et aux gens) mène au plus près de la question du racisme (par exemple dans cette scène où quelqu'un hurle à un immigré qui a balayé trop près de lui : « C'est à toi que je parle, hé, connard ! »). Face à un pouvoir qui sans cesse exige d'eux qu'ils se dénotent (vos papiers ?), il faut que les immigrés commencent par trouver la force de *se compter*. Dans le film de Sokhona la lutte porte précisément là-dessus : sur le nombre de gens qu'il faut reloger ensemble.

Aussi est-il vain d'attendre d'eux un discours œcuménique. Les victimes ne disent pas seulement qu'elles sont « des hommes comme les autres », elles se comptent aussi. Il faut soutenir l'image de ces deux cadavres repêchés, recouverts chacun d'un drap, sur une berge du canal Saint-Martin.

LA REMISE EN SCÈNE

(Ivens, Antonioni, la Chine)

INTENTION PERFIDE ET PROCÉDÉ MÉPRISABLE.

C'est sous ce titre que le *Renmin Ribao* (*Quotidien du peuple*) fustigea en 1974 *Chung Kouo*, le film d'Antonioni. L'argumentation était parfois étrange. Qu'on en juge (à propos de la place Tian-An-Men) : *« Le film ne donne pas une vue générale de cette place et ôte toute majesté à la porte Tian-An-Men, si chère au cœur du peuple chinois. Inversement l'auteur n'épargne pas sa pellicule pour filmer des groupes compacts de gens sur la place avec des images tantôt éloignées, tantôt rapprochées, tantôt de face et tantôt de dos, ici un grouillement de têtes, là un enchevêtrement de pieds. Il fait délibérément de la place Tian-An-Men une foire en pleine pagaille. N'y a-t-il pas là volonté d'insulter notre grande patrie ? »* (A cette fausse question, la réponse est évidemment : oui.)

Deux reproches, donc. 1° Par une multiplication exagérée des plans et des angles de prise de vue, Antonioni morcelle à plaisir (donc ne respecte pas, dénigre, insulte). 2° Il ne reproduit pas l'image officielle, emblématique, de la place « si chère au cœur du peuple chinois », son *image de marque*. Il en va de même lorsqu'il filme le

M. Antonioni et J. Ivens filment la Chine.

grand pont de Nankin : *« En filmant le grand pont de Nankin sur le Yang-tsé, magnifique pont moderne, il a choisi exprès les angles très mauvais, donnant l'impression d'un pont tortueux et branlant. »* Autrement dit : toute image qui s'écarte de l'image de marque est supposée diffamatoire. Ou encore : pas filmé = nié, nié = combattu.

Il y a des images morcelées et qui devraient être entières ; il y a des images qui devraient être là et qui « manquent à leur place ». Troisième reproche enfin : *« En ce qui concerne le choix des scènes et le montage, il n'a guère filmé les images bonnes, nouvelles et progressistes, ou bien, s'il les a filmées, c'était pour la frime et pour les couper après coup. »* Autrement dit : les « images bonnes, nouvelles et progressistes » ne sont pas à construire mais elles sont déjà là, du déjà-donné qu'il s'agit seulement de reproduire. Est-ce que le commentateur du *Renmin Ribao* n'assigne pas par là une mission au cinéma : *remettre en scène ?*

TYPAGE ET NATUREL, NATUREL ET TYPAGE.

Voilà pour l'argumentation (décidément étrange) du *Renmin Ribao*. Revenons en Europe. Pour ceux qui s'intéressaient alors à la *politique* chinoise (et pas seulement à la Chine comme rêve ou utopie, modèle ou défi), *Chung Kouo* n'était pas un film très satisfaisant. On ne pouvait se défaire de l'impression d'assister aux tribulations muettes de figurants chinois en Chine, sous l'œil d'un grand esthète sceptique mais attentif qui concluait, un peu vite, à l'impossibilité de comprendre quoi que ce soit aux mystères qu'on lui montrait. Il refusait d'apposer sa signature aux images déjà constituées (les « bonnes images ») qu'on s'attendait (naïveté chinoise ? naïveté prochinoise ?) à le voir reproduire. Pire : il s'attachait davantage aux images qu'on lui déconseillait ou qu'on lui interdisait : un bâtiment officiel, un bateau militaire, un marché libre en rase campagne. Les Chinois semblant ignorer que la seule image qui marque, ici en Occident, c'est celle *qui est gagnée sur quelque chose.*

Pour nous (aux *Cahiers*), il y avait un autre enjeu à la critique de *Chung Kouo*. Il s'agissait d'une occasion particulièrement propice à redire notre méfiance envers le naturalisme. A tous ceux qu'époustouflait cette tranche de vie, il s'agissait de dire : il n'y a pas au cinéma *que* de la rencontre, du naturel, du « comme par hasard », il n'y a pas d'image qui ne vise sournoisement (naturalisme) ou explicitement (publicité) à devenir une image de marque, c'est-à-dire du figé, du bloqué, du répressif. Et nous ajoutions : le typage sournois qui sourd de *Chung Kouo* n'est pas sans arrière-pensées ni malveillance. Ce en quoi nous n'avions pas grand mérite à avoir raison :

Antonioni ne faisait pas mystère de l'impasse qu'il faisait sur ce qu'il ne comprenait pas ou qui l'intéressait peu : la politique chinoise.

Mais devant les arguments développés par l'auteur (bien sûr anonyme) de « Intention perfide et procédé méprisable », nous étions tout aussi démunis. Comment reprocher à Antonioni de ne pas avoir filmé la place Tian-An-Men sous un angle officiel ? Et pourquoi en inférer que ces plans insultaient le peuple chinois alors qu'en France ce sont justement *ces plans-là* qui ne sont porteurs d'aucun dénigrement ni diffamation ? C'est presque le contraire : auprès d'un public progressiste (celui qui était visé par le film, évidemment pas celui des Amitiés franco-chinoises), une image humaine, proche, non majestueuse, bref une non-carte postale de la place Tian-An-Men était positive. D'où des paradoxes comme celui-ci : dans le *Renmin Ribao*, on lit : *« Mais Antonioni, lui, montre dans le peuple chinois une foule ignorante, idiote, coupée du monde, au visage triste et anxieux, sans énergie, sans hygiène, aimant boire et manger, bref une masse avachie. »* Et dans *Libération* on pouvait lire, sous la plume de Philippe Sollers, un texte sur le calme, la nonchalance, le manque d'hystérie de la foule chinoise.

Aussi avait-on envie de leur dire, aux Chinois, exactement le contraire de ce qu'on disait aux lecteurs de *Libération* et des *Cahiers :* il n'y a pas *que* du typage, que de l'exemplaire, un film n'est pas qu'un encodage, un plan n'est pas entièrement déterminé par la cause qu'il sert. L'image *résiste.* Le peu de réel qu'elle enclôt ne se laisse pas réduire comme ça. Il y a toujours un reste.

Drôle de débat où il s'agissait déjà de l'ici et de l'ailleurs. Ici (Paris, fin 73) : sortie à Paris du film d'Antonioni sur la Chine. Question : *que cache une image ?* quel est son hors-champ ? Ailleurs (Chine, début 74) : violent débat sur l'art occidental et la « musique sans titre ». Question : *que révèle une image ?* qu'est-ce qu'il y a dans le champ ? Ici : refoulement de la prise de vues, de la dimension politique du tournage, au profit du fétichisme de l'image prise, gagnée (du scoop), selon le double critère de la rareté (la Chine) et de la vérité (l'œil du maître : Antonioni). Ailleurs : refoulement de l'image prise au profit d'une normalisation de la « bonne image » qui n'est qu'une reprise du déjà-vu. Ici : traquer le mis en scène sous le naturel. Ailleurs : traquer le naturel sous la remise en scène. Chassé-croisé ou court-circuit ?

AMBIVALENCE OU AMPHIBOLOGIE.

Il y avait une scène dont le commentateur du *Renmin Ribao* ne parlait pas : celle de l'accouchement (césarienne sous acupuncture)

qui ouvre le film. Supposons qu'Antonioni n'ait pas été ce monstre antichinois en mal d'images diffamatoires. Il se pose alors une question comme celle-ci : quelles images ramener de Chine telles qu'elles puissent satisfaire les autorités chinoises (puissance invitante) et telles qu'elles puissent révéler au public occidental (qui seul verra le film) quelque chose de la Chine, quelque chose d'impressionnant, qu'il ignore ou qu'il sait mal ? La césarienne, c'est *une* réponse.

Elle joue en effet sur deux tableaux. Pour les Chinois, elle illustre une réussite de la médecine populaire : succès de l'acupuncture, succès de l'idéologie « servir le peuple » dans la médecine. De cette image (une naissance « les yeux ouverts »), les Chinois peuvent à bon droit être fiers. C'est une *preuve* en leur faveur.

Pour nous aussi cette image joue positivement, pour de tout autres raisons cependant. C'est qu'elle montre — mieux que tout discours — que le rapport que les Chinois entretiennent au corps est pour le moins très différent de celui qui existe dans une société comme la nôtre. L'angoisse de l'éventrement, du dedans et du dehors, de la honte et de la faute, y semble introuvable. Il s'agit d'autre chose. De quoi ? On ne sait mais il suffit que la question ait lieu. Cette image, pour nous, est un révélateur. Elle nous renvoie à notre vérité.

Voilà donc une suite de plans deux fois positive, mais sur deux scènes différentes. Pour eux et pour nous. Elle satisfait deux « publics » qui ne se rencontreront jamais, sinon à la faveur de ce film. Elle interdit au spectateur occidental de se mettre là où il n'est pas (en pro-Chine, par exemple), elle ne permet pas aux Chinois de se mettre là où ils ne sont pas (dans les affres du corps chrétien). Elle maintient la distance et, ce faisant, rend visible.

On voit ce qu'un discours militant objecterait à cette double scène. Ce qui est important, dirait-il, ce n'est pas que ces plans jouent positivement sur deux scènes qui s'ignorent, c'est que par son intermédiaire ces deux scènes, la chinoise et la française, se mettent à communiquer entre elles.

On devrait commencer à savoir que ce ne sont pas les gens qui communiquent mais les objets (énoncés, images) qui *se* communiquent. A trop croire en la Communication, on s'expose à être déçu, comme nous le fûmes trois ans après *Chung Kouo* à voir que le *Yukong* d'Ivens, malgré tout son talent, ne déplaçait que des souris. Antonioni, au moins, est un contrebandier. Ni « ici » ni « ailleurs » mais entre parenthèses, protégé par elles, flottant entre elles, sans ancrage, exposé. Exposé à l'utopie, au non-lieu. C'est d'ailleurs ce dont il s'angoisse et s'enchante depuis toujours : le cinéma comme affirmation de la distance, fût-elle la plus mince. Dans la scène de *Profession : reporter* où le vieux chef africain s'empare de la caméra et filme à son tour Jack Nicholson, on voit bien ce dont il s'agit : de la

possibilité soudaine d'une *réversibilité*, de la caméra qui passe sans un mot de main en main, pour la plus grande confusion de la scène et de ses acteurs. Ce qui en Chine était justement l'impossible.

LA POSE (KEEP SMILING).

Quelqu'un est-il filmé ? Il existe alors plusieurs cas de figure.

1. Ce filmage a lieu dans le cadre de l'industrie du cinéma. Il est alors symboliquement couvert par le type de *contrat* (salaire, cachet, participation, bénévolat) qui est passé entre la production et les acteurs. Au nom de ce contrat, le cinéaste pourra exiger tel jeu ou telle performance.

2. Ce filmage a lieu dans le cadre flou du documentaire, de l'essai socio ou ethno-logique, ou dans celui de l'enquête. Les « acteurs » sont le plus souvent dans l'incapacité, totale ou relative, de maîtriser, techniquement ou intellectuellement, l'opération à laquelle ils prêtent leur corps et leur voix. On entre alors dans le domaine de la morale et du risque : filmer ceux pour qui n'existe aucune réversibilité, aucune chance de devenir à leur tour filmeurs, aucune possibilité d'*anticiper* sur l'image qui va être prise d'eux : aucune prise sur l'image. Fous, enfants, primitifs, exclus, filmés sans espoir (pour eux) de retour, filmés « pour leur bien » ou pour celui de la science ou pour le scandale : exotisme, philanthropie, horreur.

3. Il existe un troisième cas de figure (celui qui nous intéresse ici) : lorsque le filmage est le fait d'un cinéaste ou d'une équipe qui ont décidé de mettre leur caméra et leur savoir-faire *au service de*. D'un peuple, d'une cause, d'une lutte. Dans ces conditions, la non-réversibilité a d'autres causes (sous-développement, manque de matériel, besoin d'une aide étrangère), mais elle ne va pas sans créer de nouveaux problèmes.

On sait en effet qu'un peuple en lutte est amené à forger une image de cette lutte, une « bonne » image. Toute lutte prolongée forge d'elle-même une image de marque, un drapeau, un emblème où il y va de son identité, donc d'elle-même (puisque c'est toujours à partir de la négation de cette identité qu'elle a commencé). Chaque image est alors une preuve, un constat, une pièce à conviction. Et pour obtenir cette image il faut poser, et faire poser. Le *Renmin Ribao* reprochait à Antonioni de morceler, de ne pas filmer en « plan général », bref de détruire la pose. Nous sommes au cœur du problème : comment respecter cette pose ? Et aussi : comment ne pas la respecter ?

La question est ancienne. De même la réponse de Joris Ivens : *« Dans chaque endroit nous devions lutter pour conquérir notre*

liberté. La tendance naturelle des gens, c'est de ne montrer que l'aspect positif des choses, d'embellir la réalité. C'est un problème que, je crois, j'ai rencontré partout dans le monde. Quand on reçoit un invité, on nettoie la table et on range la vaisselle. D'autant plus lorsque l'invité arrive avec une caméra. »

LA PARTIE COMMUNE.

Même question est posée au collectif qui a réalisé *L'Olivier*[1]. Danièle Dubroux : *« Dans les camps de lionceaux, ce qui nous intéressait c'était de montrer les rapports entre les gosses, comment ils géraient, de façon autonome, leur vie, en faisant la vaisselle, en s'occupant de plantations, de brebis et de moutons... enfin tout cet aspect-là. Mais eux ne comprenaient pas du tout pourquoi on s'intéressait à tout ça et le dirigeant les faisait mettre en rang spécialement pour nous. »* C'est ce qu'un peu plus loin Serge Le Péron formule sous forme d'une question-programme : *« Quelle est la partie commune à deux systèmes de questions ? »* Le film est alors pris dans un véritable jeu des quatre coins. D'un côté les filmés et leurs questions personnelles. De l'autre les filmeurs et leurs questions personnelles. Mais, derrière les filmeurs, il y a aussi la question de savoir comment ces images vont fonctionner sur leur public et, derrière les filmés, ce qu'ils imaginent et ce qu'ils espèrent de ce fonctionnement qu'ils ne connaissent pas. Exemple : *« Ils* [les fedayin] *étaient complètement ébahis quand on leur disait que cette image qu'ils montraient d'eux-mêmes, celle de gens qui ont pris les armes, c'est une image qui servait ici à les montrer comme des désaxés, comme des gens qui ne pensent qu'à la mort, qu'à se suicider, des fous, des déments... Alors là, ils étaient complètement désarmés si l'on peut dire, devant ce devenir possible de leurs images, de ces images d'eux en armes. »*

Car, à supposer qu'il se trouve des images qui satisfassent à ce jeu des quatre coins, rien ne dit qu'elles soient les plus éclairantes ou même les plus utiles. Il est douteux que la recherche d'images moyennes, d'images-formation de compromis définies par le seul fait qu'elles ne choquent personne, produise autre chose que de l'indécidable, de l'opaque et du mou. Une image peut exister sur plusieurs scènes mais elle ne peut porter *qu'un seul* point de vue.

1. *L'Olivier* est un film collectif, distribué à Paris en 1975. Serge Le Péron, Danièle Dubroux, Ali Akika, Jean Narboni, Dominique Villain et Guy Chapouillié ont voulu dans cet « essai » témoigner à la fois de la vie dans les camps palestiniens et de la possibilité d'un point de vue juif antisioniste. Entretien dans les *Cahiers*, n° 264.

Et pourtant, Ivens et Loridan : *« Ces images, c'est un peu le mélange de notre présence et de leur réalité. Il y a une dialectique entre les deux. »* Étrange dialectique où les termes de la contradiction sont inassignables. Le mélange brouille alors que la dialectique unit contradictoirement, unit pour diviser, joint pour disjoindre.

« Notre présence et leur réalité ». Faire du cinéma direct sur une réalité codée, c'est le propre du cinéma ethnologique. Dans le cas de la Chine, le code a un nom : la politique. Comme son nom l'indique, le socialisme vise à la socialisation des rapports entre les hommes. Il les fait donc entrer (de force le plus souvent) dans les appareils où c'est collectivement et « consciemment » que les individus vivent et pensent l'exercice du pouvoir. Par eux et sur eux. Qui ne voit qu'on parle déjà de cinéma ? Le « cinéma » que se fait une société, les postures qu'elle prend pour sauver la face ?

Une caméra et un magnétophone qui se branchent naïvement sur la réalité chinoise rencontrent nécessairement cette pré-mise en scène sociale. Soit elle la reconduira (en la faisant passer pour spontanée), soit elle la fera oublier un instant (mais alors, il faut morceler). Le naturalisme est une technique qui reconduit quelque chose qui lui préexiste : la société en tant qu'elle est déjà une mise en scène. Travailler ce donné, casser cette pré-mise en scène, la rendre visible en tant que telle, est toujours une entreprise courageuse, difficile, impopulaire. *Le réalisme est toujours à gagner.*

LES DUETTISTES EN QUESTION.

Dans *Comment Yukong déplaça les montagnes*, l'épisode le plus intéressant est, à mon sens, « L'Usine de générateurs de Shanghai ». Pourquoi ? Parce qu'au moment où Ivens et Loridan sont dans cette usine, il s'y passe quelque chose qui les oblige à abandonner leur première idée et à en adopter une autre. Le film devient un reportage sur un événement qui bouleverse l'usine : mécontentement des ouvriers, campagne de dazibaos, dirigeants critiqués, réunions, etc. Nécessité soudain pour les cinéastes de « coller » à cette fiction, de ne pas tricher avec elle, d'en respecter le temps et l'espace. Nécessité de faire ce qu'ils ne font pas par ailleurs dans leur film-fleuve : faire *revenir* à l'écran les porteurs de discours une fois que ces discours ont subi le feu du réel. Au cinéma, comme dans la vie, on ne peut prendre au sérieux que ce qui revient au moins deux fois : par exemple les deux dirigeants critiqués (les duettistes) de l'usine de générateurs.

Ce qui ne manque pas de frapper, c'est qu'ils tiennent du début à la fin du film (avant et après avoir été critiqués) le *même* discours, lequel, du coup, sonne de plus en plus creux. Discours sans surprise : il y est dit qu'il ne faut pas se couper des masses, accepter leurs critiques, s'enrichir auprès d'elles, devenir meilleurs, etc. S'il ne s'était rien passé dans cette usine, ce discours aurait joué un rôle d'accompagnement à une opération « portes ouvertes ». Mais du fait que nous avons eu le temps de le voir sonner creux, il nous permet d'entrevoir ce que les autres films semblent avoir pour but de masquer : qu'en Chine plus qu'ailleurs, les discours ne sont surtout pas à prendre pour ce qu'ils disent mais pour ce qu'ils constituent d'une pratique politique plus diffuse, plus retorse, plus complexe à travers laquelle, en bas comme en haut, se joue *du* pouvoir.

Le problème n'est pas tant de savoir si les gens sont sincères ou pas que de cerner l'articulation entre tel ou tel individu (un corps et une voix singulières, même si le discours est stéréotypé) et le discours collectif, la rhétorique à tout faire. Que veut-il dire ? Que veut-il quand il parle ? Ou quand il se tait ? Où est l'accent de vérité dans ce qu'il dit ? Ou, comme on dit en Chine, ne se « drape-t-il pas dans le drapeau rouge pour attaquer le drapeau rouge ? »

Roland Barthes, dans un court texte (*Alors, la Chine ?* p. 21), a perçu cet aspect fondamental du rapport des Chinois à leur discours : circulation du pouvoir dans le fait de pouvoir faire circuler la parole et donc de s'en défaire : *« Tout discours semble en effet procéder par un cheminement de lieux communs (*topoi *et clichés) analogues à ces sous-programmes que la cybernétique appelle des « briques ». Quoi, nulle liberté ? Si. Sous la croûte théorique, le texte fuse (le désir, l'intelligence, le travail, la lutte, tout ce qui divise, déborde, dépasse). D'abord, ces clichés, chacun les combine différemment, non pas selon un projet esthétique d'originalité, mais sous la pression plus ou moins vive de sa conscience politique (à travers le même code, quelle différence entre le discours figé de ce responsable d'une Commune populaire et l'analyse vive, précise, topique de cet ouvrier d'un chantier naval de Shanghai). »*

Le mot important est ici « à travers le même code ». On sait (il suffit de lire *Pékin-Information*) que les luttes idéologiques et politiques les plus acharnées, les plus violentes, parlent la même langue, se parlent de l'intérieur d'un corpus limité d'énoncés qui fonctionnent comme autant de cartes (énoncés-atouts, énoncés-maîtres) dans des parties toujours renouvelées. D'où la difficulté à reconnaître l'adversaire. D'où qu'Ivens puisse dire, naïvement : *« Personne ne dit ouvertement : je suis réactionnaire. »*

D'où aussi l'utilisation tout à fait particulière que font les Chinois des guillemets. Les guillemets ne viennent jamais attester à l'intérieur

d'un discours la présence d'un autre discours (système de la citation). Les guillemets en Chine sont essentiellement diffamatoires. Ils constituent une double opération :

1. Traduction. Traduire en clair (dans le code commun) ce que l'autre n'a jamais dit mais qu'il est supposé avoir pensé. Exemple : un tel est supposé avoir défendu la thèse (évidemment indicible) que « la bourgeoisie a du bon ».

2. Mise à l'écart. Les guillemets marquent alors une mise en quarantaine du mauvais discours et le désignent, en l'isolant, à la diffamation.

C'est parce qu'Ivens et Loridan ont été les premiers à axer leur film sur la parole des Chinois que l'on est en droit, à propos de leur film, de faire ces remarques et ces réserves. Elles portent sur un point décisif que l'on peut aborder de diverses manières : discours/pouvoir, énoncé/énonciation.

Comment comprendre quelque chose au pouvoir, chinois ou autre ?

Comment filmer des guillemets ?

POINTS DE VUE, II
(1975-1978)

Le corps du cinéaste en plus

(Morale et engagement)

C'est l'époque dite de la « mode rétro ». Au-delà du scandale de ses scénarios (il s'agissait, en gros, de rappeler qu'il y avait aussi de la jouissance dans la servitude et qu'il était possible d'aimer son bourreau), il est possible que la mode rétro ait été une première tentative de retour à un cinéma romanesque et qu'il ait fallu, pour la rendre crédible, une vision ostentatoirement non pieuse de l'Histoire, d'où des films comme Lacombe Lucien *ou* Portier de nuit.

Les Cahiers *sont « anti-rétro ». Comme plus tard ils n'aimeront guère la tentative de commercialisation de patronage brechtien, sobriquettée par eux « fiction de gauche » (exemple :* L'Affiche rouge*). Et comme plus tard encore, au début des années quatre-vingt, le retour pur et simple de la vieille Qualité France, fond et forme, les désolera.*

La mode rétro était naturaliste, avec des personnages ambigus, ni-tout-noirs-ni-tout-blancs, éclairés par le freudo-marxisme facile de l'époque. Les Cahiers, *à aucun moment de leur histoire, n'ont aimé le naturalisme au cinéma, cet art de faire passer le représenté pour le réel, de naturaliser les contradictions, de résorber l'hétérogénéité des êtres et des choses. Toujours, ils ont aimé l'effet d'étrangeté qui vient du fait que le cinéma est un* art du présent *(du* hic et nunc, *de l'urgent).*

A ce moment-là — c'est le milieu de la décennie —, le deuil du gauchisme s'achève, le dialogue avec les militants/cinéastes, les graves débats sur le « point de vue » avaient tourné court, faute de dialoguistes. Restent deux originaux dont les noms accolés sont le « sésame, ouvre-toi » de la période, deux durs à cuire radical-régressistes, deux irrédentistes que, dans un beau texte, Pascal Bonitzer avait désignés par leurs initiales : « J.-M. S. et J.-L. G.[1] *». En un mot, le strobgodar,* duovidu qui en terrifia plus d'un.

1. « J.-M. S. et J.-L. G. », dans les *Cahiers*, nº 264 (1976).

Les gestes du cinéma révolutionnaire. Vent d'Est, *de J.-L. Godard et J.-P. Gorin.*

Godard, Straub (et Huillet) ne se contentaient pas de perdurer en marge du bon-gros-cinéma en voie de restauration. Ni de survivre à l'indifférence et au mépris du public et de l'establishment culturel (cette phrase est à prendre dans les deux sens). Ni de polémiquer — les Cahiers *jouant le rôle d'un porte-voix faible et un rien fanatique — avec le « cinéma dominant ». Ils continuaient à faire comme s'il y avait encore beaucoup de choses à penser et à dire sur le Cinéma (et les cinéphiles sont bavards), des paris à tenir, des rêves et des idées fixes à ne pas abandonner.*

*Dans son texte, Bonitzer n'hésita pas à parler de leur « sainteté ». Mot outré ? Comment l'entendre ? Simplement, je crois. Le cinéma-*strobgodar *ne vise pas (pas seulement) le plaisir du spectateur, mais sa capacité de jouissance. Or, la jouissance-cinéma a peu de rapport avec les recettes du plaisir. Lacan, alors très lu, en parle comme d'un « trou noir ».* Jouissance de la chose-cinéma *contre* plaisir pris à l'effet-cinéma ? *Oui, sauf que dans le passé ça n'avait pas toujours été* contre *et qu'à ses débuts, le cinéma (disons Keaton ou Feuillade) n'avait pas besoin de se revendiquer* matérialiste *pour procurer à son public (de masse) la jouissance de son matériau. En 1975, cela a beaucoup changé.*

Le plaisir, au cinéma, a partie liée au triomphe d'une illusion : le spectacle d'un personnage-acteur-corps-voix confondus. Au plein *de cette confusion. Au* retour *de ce plein. Le plaisir, c'est, disons Errol Flynn ou Rock Hudson dans un film de Raoul Walsh, fonçant d'un bloc vers leur destin. Psychologisme et humanisme : même combat.*

Depuis longtemps, à mille signes, on voyait bien que ce cinéma dit « classique » (né en fait avec les grands studios, donc tardif) était hanté par l'éclatement de ce trop beau modèle, par son dysfonctionnement au moins. Et si personnage, acteur, corps et voix se mettaient chacun à « vivre sa vie » ? Chacun pour soi ? « Non réconciliés » ?

Déjà, la notion de « personnage » est sournoisement moquée par un Welles ou un Buñuel, l'idée d'acteur est sèchement récusée par un Bresson ou un Tati, le cinéma pornographique va « libérer » les corps et leurs organes de toute « persona ». Enfin, le son direct et les caméras légères, nés avec la Nouvelle Vague, vont relancer tous les jeux intérieurs à la langue et à la voix : technique du doublage pervers chez les grands Italiens (Fellini, Pasolini), exigence d'un synchronisme à tout crin chez les Français (Rohmer, Pialat, Rivette, etc.).

Ce qui était « moderne » dans ce cinéma, c'était la décision implicite de ne plus partir des « hommes » mais de leur environnement. En ce sens, le strobgodar *est peut-être le monstre qui préside à la fin du cinéma moderne (non pas que l'exigence de modernité ait disparu, mais c'est dans la télévision, la vidéo et les nouvelles techni-*

ques qu'il faut sans doute la retrouver, et de moins en moins dans le cinéma, devenu — c'est tout un — culturel et nostalgique). Ils croient encore, sartriennement, à la communication. Pas comme à une chose qui va de soi, mais comme une expérience. *C'est-à-dire qu'ils pratiquent, tels des chirurgiens, toujours la même opération : la* disjonction. *Rendre visible l'hétérogénéité première de la chose-cinéma.*

« Entre » est le petit mot qui court le long des textes qui suivent. On était partis du cinéma militant, du rapport filmeur-filmé, de la mise en évidence des pouvoirs du cinéaste, et on se surprend à filmer quoi ? Des discours, du texte. Filmés, ces discours ne sont que des grimaces et des mots. Enregistrés, ces mots deviennent de l'accent, des voix avec leur grain, du débit, du souffle sur la bande magnétique, etc. Tout se disjoint toujours et laisse apparaître, dans le jeu, *sans fond et sans issue, le scandale de la jouissance-cinéma. De la* chose-*cinéma.*

Même le vieux Kurosawa, après le suicide raté qui a suivi l'échec de Dodeskaden, *nous apprend à percevoir l'espace entre les personnages : autant d'espaces que de personnages ! Robert Kramer, l'un des rares ethnographes « à chaud » d'une génération perdue de plus, fait de l'insert la part du feu d'un monde irrespirable. Johan Van der Keuken est à la recherche de la « mauvaise place » qui l'assure que la distance entre lui et ceux qu'il filme reste tangible. Bref, il n'y a de jouissance qu' « entre ».*

La question du « point de vue » devient peu à peu une énigme. Quel est le point de vue de celui qui se met, dès qu'il le peut, entre *les choses ? Et qui, s'il le faut, casse une chose en deux (le public, par exemple) pour s'y mettre ?*

UN TOMBEAU POUR L'ŒIL

(Pédagogie straubienne)

De *Nicht Versöhnt* à *Moïse et Aaron*, une idée maîtresse, entièrement contenue dans ce titre : « Non réconciliés ». La *non-réconciliation*, ce n'est ni l'union ni le divorce, ni le corps plein ni le parti pris de l'émiettement, du chaos (Nietzsche : *« Il faut émietter l'univers, perdre le respect du tout »*), mais leur double possibilité. Straub et Huillet partent, au fond, d'un fait simple, irrécusable : il y a eu le nazisme. Le nazisme fait qu'aujourd'hui le peuple allemand n'est pas réconcilié avec lui-même *(Machorka-Muff, Nicht Versöhnt)*, il fait que

les Juifs ne le sont pas davantage (*Moïse et Aaron*, *Einleitung*[1]). Le nazisme, comme tout pouvoir mais plus qu'aucun autre, interpelle, provoque les artistes, et du coup les artistes n'ont plus le droit d'être irresponsables : Schönberg n'est toujours pas réconcilié avec Kandinsky, ni Brecht avec Schönberg. Dans le système straubien, une mode rétro est tout simplement impossible : tout est au présent.

La non-réconciliation, c'est aussi une façon de faire les films, de les fabriquer. Elle est le refus obstiné de toutes les forces d'*homogénéisation*. Elle a entraîné Straub et Huillet vers ce qu'on pourrait appeler une « pratique généralisée de la disjonction ». Disjonction, division, fission, prise au sérieux du célèbre « un se divise en deux ». Le regard et la voix, la voix et sa matière (son « grain »), la langue et ses accents font, comme dit Zhou Enlai, « des rêves différents dans le même lit ». Les films : le lit où ce qui est disjoint, non réconcilié, non réconciliable, vient « jouer » l'unité, la suspendre, la simuler. Non pas un art facile du décalage mais le pile et face simultané d'une seule et même pièce, jamais jouée, toujours relancée, inscrite d'un côté (du côté des Tables de la Loi : Moïse), énoncée de l'autre (du côté des miracles : Aaron).

Qui impose cette homogénéisation si ce n'est l'impérialisme culturel qui est en train de se soumettre l'industrie du cinéma partout en Europe (Angleterre, Allemagne, Italie), de la soumettre à ses normes de fabrication (gâchis, non-rationalité), d'amener par exemple un homme qui, le premier et contre tous, osa tourner en son direct et en dialecte (Visconti : *La terra trema*) à ne plus penser ses films que directement doublés en anglais, sans ancrage, « directement » mutilés ?

Ancrer les films, les images, les voix, c'est pour les Straub prendre au sérieux l'*hétérogénéité* filmique. Et cet ancrage, le fait pour une image de n'avoir été possible que là et non ailleurs, ce n'est pas seulement une question de langue et de voix. Il y va aussi du corps. Étrangement, c'est le cinéma des Straub qui nous permet de comprendre que le corps nu n'a une telle valeur d'échange, ne constitue pour le Capital un signifiant aussi précieux (le cinéma porno) que parce que, *semble-t-il*, il n'accroche rien de l'Histoire, qu'il la fait perdre de vue. Nécessité donc d'ancrer aussi les corps. Je pense ici à la trace des maillots de corps sur les torses des (vrais) paysans qui viennent déposer des offrandes devant le veau d'or de *Moïse et Aaron*. Je pense aussi à l'érotisme des films de Straub, valorisation discrète des parties du corps les plus neutres, les moins spectaculaires : ici une cheville, là un genou.

1. Le titre complet est *Introduction à la « Musique d'accompagnement pour une scène de film » d'Arnold Schönberg* (1972).

L'appareil d'énonciation minimal, c'est la voix, l'appareil phonatoire. C'est, pour Straub et Huillet, l'appareil privilégié (cf. *Othon*). Mais il en existe d'autres. Dans *Einleitung*, chose rare, sont filmés les appareils techniques de l'enregistrement, les porte-voix. Dans *Einleitung*, Günter Peter Straschek lit une lettre de Schönberg à Kandinsky et Peter Nestler lit un texte célèbre de Brecht. Que voit-on ? Les images d'un studio d'enregistrement qui connotent l'officialité, le poids de discours légitimes, pesants, venus d'en haut. Images de parleurs, de *speakers*, préposés à la parole, n'ayant donc pas à la prendre.

Lorsque nous voyons apparaître sur l'écran de la télévision française le visage de, disons, Léon Zitrone, nous devons penser, passé le premier moment de révolte, voire de dégoût, quelque chose comme : le pouvoir — le pouvoir bourgeois — nous parle directement. Est-ce à dire que Zitrone (voix, visage, regards, intonations) est complètement transparent ? Non, bien sûr. C'est plutôt que Zitrone ne parle pas mais qu'il vient *remplir un temps de parole.* Ce qui est assez différent.

Car parler dans l'appareil, « parler dans le poste », c'est se trouver dispensé de l'énonciation (de la légitimation). Pendant de longues années, on a vu en France les partis d'opposition ne pas réussir à maîtriser cette situation. Ils passaient une bonne moitié du temps qui leur était imparti (temps pendant lequel ils étaient effectivement vus) à dire que le reste du temps on ne les voyait jamais : et voilà qu'ils n'avaient plus le temps de dire ce qu'ils étaient venus dire !

Être loin du pouvoir, c'est être loin de ses appareils. Être loin de ses appareils, c'est être contraint — pour peu qu'on y fasse un jour irruption — de prendre en charge soi-même le dispositif d'énonciation (afin de « se démarquer ») avant même d'énoncer quoi que ce soit. *Obligation donc de re-marquer dans l'appareil une énonciation (l'effet et la légitimité de sa « prise de parole ») dont l'appareil dépossède a priori.* Ce en quoi le pouvoir se joue toujours sur de l'énonciation (pouvoir parler, pouvoir ne pas parler — Maurice Clavel quittant le plateau de télévision —, pouvoir de parler autrement), alors que les énoncés, eux, seraient plutôt du côté du savoir (du pouvoir concentré). Et si l'on revient aux images des amis des Straub (Straschek et Nestler) en train de lire, il est clair que ce ne sont pas des *speakers* de profession. Et d'ailleurs que lisent-ils ? Citons. Dans la lettre de Schönberg à Kandinsky : *« Quand je marche dans la rue et que chaque être humain regarde si je suis un Juif ou un Chrétien, je ne peux pas là dire à chacun que je suis celui que Kandinsky et quelques autres exceptent, tandis qu'assurément Hitler n'est pas de cette opinion. »* Et Brecht : *« Ceux qui sont contre le fascisme sans être contre le capitalisme, ceux qui gémissent sur la barbarie qui vient de*



« Le Petit Schönberg » (Einleitung), *de J.-M. Straub : les B. 52 et les Communards.*



« Le petit Schönberg » : la cheville straubienne et Peter Nestler.

la barbarie, ressemblent à des gens qui mangent leur part de veau, mais le veau ne doit pas être abattu. Ils veulent manger le veau, mais pas voir le sang. » Quoi de commun à ces deux discours ? Ce sont des discours de victimes, d'exilés, des discours qui ne participent d'aucun pouvoir. Jamais.

La question posée est de taille : comment, au cinéma, mettre en scène les discours (ou ces discours particuliers que sont les textes littéraires) ? La solution des Straub est pour le moins paradoxale et relève d'un fantasme : inscrire, loger, des discours « de résistance » dans des appareils dominants. Fantasme : une radio d'État qui parlerait Brecht. A la fois pour se donner le spectacle et la jouissance d'une revanche (la limite — comique — de ce retournement consisterait à faire dire du Brecht par Zitrone) et surtout pour approcher le moment où, entre discours dominé et appareil dominant, commence l'incompatibilité, la non-réconciliation. Encore, et toujours.

On se souvient de la remarque de Christian Metz selon laquelle la traduction linguistique d'un plan de revolver ne serait pas le mot « revolver » mais quelque chose comme « voici un revolver ». Observons au passage que cet exemple n'est pas neutre : trajectoire du doigt, de l'œil et de la balle, pulsion scopique, pulsion balistique. Tout le problème de l'*énonciation* au cinéma consiste à savoir ce qui, dans le temps de la projection d'un film, fonctionne comme l'instance qui énonce, la voix silencieuse qui dit : « Voici... Voici des cadavres, un B.52..., etc. » L'assertion est le privilège du son — aussi est-ce par le son que le sens s'effectue et que le cinéma militant par exemple se rassure —, mais le privilège de l'image, la *présentification*, l'acte même du « voici », n'a pas été vraiment interrogé.

Car à ne considérer l'image que comme une surface, découpable à l'infini, à ne voir dans son contenu iconique que ce qui peut se transvaser du domaine de la connotation dans celui de la dénotation, on passe à côté de ce fait pourtant élémentaire que dans le présent de la projection cinématographique, quelque chose (mais quoi ?), quelqu'un (mais qui ?) fonctionne comme l'instance du « Voici ! ». On nous *donne* à voir.

C'est pourquoi on ne peut suivre jusqu'au bout la démarche d'un Marc Ferro (voir *Le Monde diplomatique*, mai 1975). En bon historien, il pense aider le maximum de publics à faire passer tout ce que les images des actualités (archives, *stock-shots*) contiennent d'implicite et d'aléatoire dans le camp du dénotable, de l'information, du savoir (et d'un savoir après coup, celui de l'historien). Or, le problème n'est même pas de *réduire* l'image ou d'en rêver une qui serait information, dénoté pur. Cette réduction, on commence à s'en douter, est impossible : comme toute mise en code, elle sécrète de l'irré-

ductible, du « troisième sens ». En fait, *l'image n'est une surface plate pour personne*, sauf pour ceux qui ont décidé de la mettre à plat.

Tant qu'une image est vivante, tant qu'elle a de l'impact, tant qu'elle interpelle un public, tant qu'elle fait plaisir, cela signifie que fonctionne en elle, autour d'elle, tapie en elle, quelque chose qui est du domaine de son énonciation primitive (pouvoir + événement = voici). Au cinéma, l'énonciation, c'est peut-être, cachée quelque part, une petite machine à répéter le *motto* lacanien : « *Tu veux regarder ? Eh bien, vois cela !* »

L'image cinématographique n'est pas seulement redevable de la compétence de ceux qui savent la mettre à distance. Elle est comme *creusée* par le pouvoir qui l'a permise, qui l'a voulue. Elle est aussi cette chose que des gens ont pris plaisir à faire et que d'autres ont pris plaisir à voir. Et ce plaisir, lui, reste : l'image est un tombeau pour l'œil. Voir un film, c'est arriver devant du déjà-vu. Du déjà-vu par d'autres : la caméra, l'auteur, les techniciens, le premier public, les responsables, parfois même les hommes politiques, les tyrans. Et le déjà-vu, c'est du déjà-joui.

Il arrive que ce pouvoir soit inscrit à même l'image comme ce qui la marque, la garantit, l'authentifie. Hitchcock, maître du suspense et de chaque image de ce suspense, apparaît furtivement pour rappeler qu'il en est le maître (c'est-à-dire l'énonciateur). Cette « politique des auteurs » tourne à la politique tout court, comme dans cette extraordinaire scène de *Kashima Paradise* de Yann Le Masson et Beni Deswarte, où l'on voit la police simuler pour la télévision japonaise une attaque dont elle n'est pas l'objet afin de justifier par avance sa riposte — que la télé filmera.

Dans le petit film des Straub intitulé *Einleitung*, il y a l'image des Communards mis en bière et celle des B. 52 en train de décoller. Ce ne sont pas, bien sûr, des images neutres. Elles ne servent pas seulement à identifier tel corps, telle bombe. Elles nous disent aussi — qu'on le veuille ou non — que la caméra était américaine, du même bord que les bombardiers, comme le photographe était du côté de M. Thiers. La non-neutralité de ces images, ce n'est pas seulement qu'elles nous mettent en présence de quelque chose d'horrible, c'est qu'elles sont des images pour lesquelles il n'existe pas de contrechamp, de contre-épreuve, d'image autre, positive : la photo prise par les Communards ou le B. 52 vu d'en bas, du champ bombardé, c'est-à-dire l'*impossible*.

Il en va de même, a fortiori, pour tous ces plans de foules nazies qui alimentent l'actuelle « mode rétro ». Nous avons dit que pour Straub et Huillet le nazisme était un événement central. Pourtant

dans leurs films ils ne font jamais appel à des images prises de l'intérieur du nazisme. Pourquoi ? Peut-être parce qu'ils pensent que la responsabilité d'un artiste, c'est de créer sa propre image, actuelle et risquée, de *son* antinazisme (pour eux, cela consiste à dédier leur film dernier à Holger Meins) plutôt que de reconduire dans des montages prétendus « critiques » et « distanciés » les images prises par les cameramen nazis. Tout commentaire réprobateur et hypocrite serait sans force devant le trouble de ces images. Leçon des Straub : les dérisoires assertions bien-pensantes de la bande-son et le « voici » de l'image nazie « font des rêves différents dans le même lit ».

Ce qui fait d'*Einleitung*, comme le disent ses auteurs, un « film d'agitation », c'est peut-être son ordre d'exposition, le temps qu'il se donne pour nous restituer ces images pour ce qu'elles sont : des images prises à partir du pouvoir U.S., prises de l'autre côté. Cela consiste à laver les images de tout déjà-vu, à en faire *ressortir* (faire suinter, mettre en évidence, chasser) le pouvoir qui les a voulues et celui qui voudrait qu'elles ne nous surprennent même plus. Dès lors, l'horreur n'est plus cet éternel retour du même sous les traits du même (mode rétro), mais l'intolérable présent (Holger Meins, 1975).

LE THERRORISÉ

(Pédagogie godardienne)

APPRENDRE, RETENIR.

On sait que Mai 68 a confirmé Jean-Luc Godard dans un soupçon qu'il avait : que la salle de cinéma était, dans tous les sens du mot, un *mauvais lieu*, à la fois immoral et inadéquat. Lieu de l'hystérie facile, de l'immonde drague de l'œil, du voyeurisme et de la magie. Le lieu où, pour reprendre une métaphore qui eut son moment de gloire, on venait « dormir dans le plan lit » pour s'en foutre plein la vue et de ce foutre s'aveugler : voir trop et mal.

Le grand soupçon porté par Mai 68 sur la « société du spectacle », une société qui sécrète plus d'images et de sons qu'il ne s'en peut voir et digérer (l'image défile, fuit, se défile), atteignit la génération qui y avait le plus investi, celle des autodidactes cinéphiles, pour qui la salle de cinéma avait à la fois tenu lieu d'école et de famille : la génération de la Nouvelle Vague et celle qui l'a suivie, formées dans les cinémathèques. A partir de 68, Godard va retirer sa mise et par-

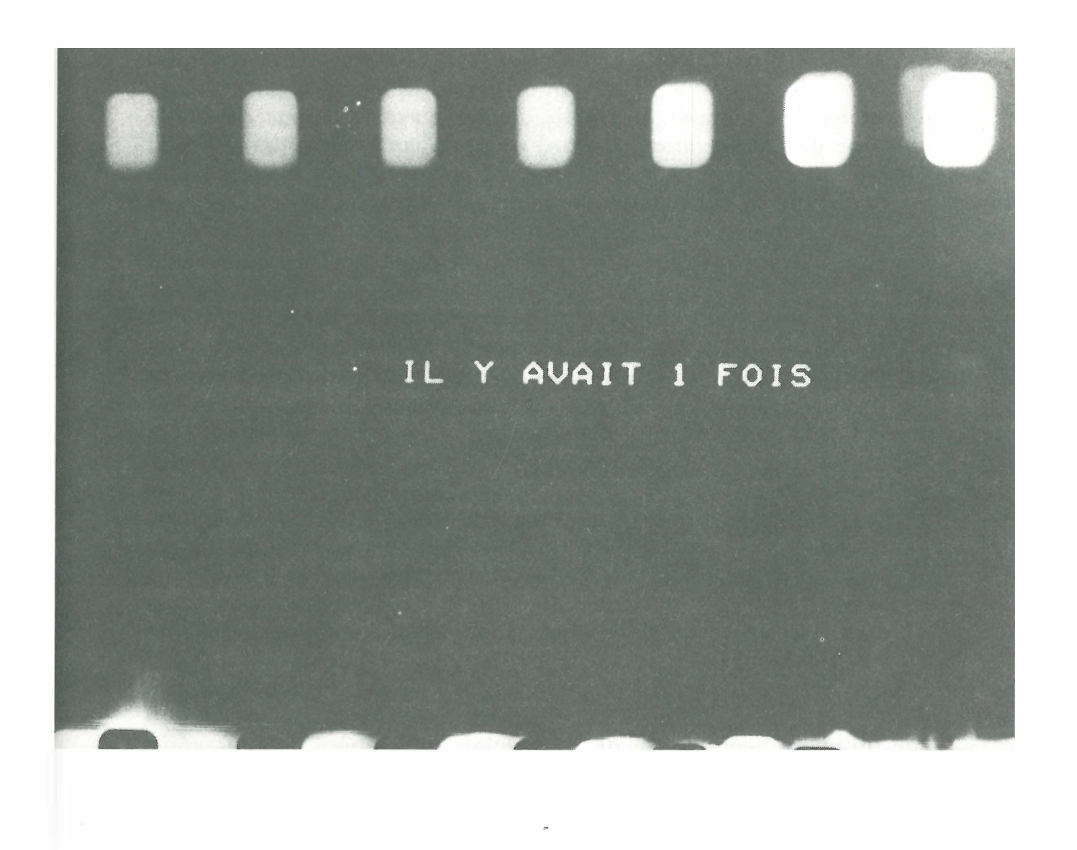
courir le même chemin en sens inverse : du cinéma à l'école (ce sont les films du Groupe Dziga Vertov) puis de l'école à la famille *(Numéro deux)*. Régression ? Et pourquoi ne dirait-on pas aussi « régressisme » ?

En 1968, pour la frange la plus radicalisée — la plus gauchiste — des cinéastes, une chose est sûre : il faut apprendre à sortir de la salle de cinéma (de la cinéphilie obscurantiste) ou, au moins, la brancher sur quelque chose d'autre. Et pour apprendre, il faut aller à l'école. Pas tant à « l'école de la vie » qu'au cinéma comme à l'école. C'est ainsi que Godard et Gorin ont transformé le cube scénographique en salle de classe, le dialogue de film en récitation, la voix off en cours magistral, le tournage en travaux dirigés, le sujet des films en intitulés d'U.V. (« le révisionnisme », « l'idéologie », etc.) et le cinéaste en maître d'école, en répétiteur, en pion. L'école devient donc le bon lieu, celui qui éloigne du cinéma et qui rapproche du « réel » (un réel-à-transformer, s'entend). C'est de ce lieu que nous sont venus tous les films de Godard depuis *La Chinoise*. Dans *Tout va bien*, *Numéro deux* et *Ici et ailleurs*, c'est l'appartement familial qui a remplacé la salle de classe et la télévision qui a pris la place du cinéma. Mais l'essentiel demeure : *des gens qui se font la leçon.*

Il ne faut pas chercher ailleurs l'extraordinaire précipité d'amour et de haine, de rage et de gémissements irrités qu'à partir de ce moment le « cinéma » de Godard, devenu dans les premiers temps une pédagogie maoïste assez rugueuse, déchaîna. A un Godard « récupéré par le Système », on aurait beaucoup pardonné (combien ne s'indignent-ils pas, encore aujourd'hui, qu'il ne leur donne pas un second *Pierrot le fou*!). A un Godard totalement marginalisé, undergroundisant et heureux de l'être, on aurait rendu un hommage discret. Mais d'un Godard qui continue à travailler, à faire cours, à faire la leçon et à se la faire donner, fût-ce devant une salle vide, que faire ? Il y a dans la pédagogie godardienne quelque chose que le cinéma — surtout le cinéma — ne tolère pas : que l'on parle « à la cantonade ».

Pédagogie godardienne. L'école, disions-nous, est le bon lieu, celui où l'on fait des progrès et d'où l'on sort nécessairement, alors que le cinéma est le mauvais lieu, celui où l'on régresse et dont on ne sort pas. Allons-y voir de plus près.

1. L'école est par excellence le lieu où il est possible, permis, voire recommandé de confondre les mots et les choses, de ne rien vouloir savoir de ce qui les lie (si même il y a un lien), de remettre à plus tard le moment où on ira y voir de plus près, où on ira voir si quelque chose *répond* de ce qui nous est enseigné. C'est un lieu qui appelle le nominalisme, le dogmatisme.



Le celluloïd-tableau noir. Numéro deux, *de J.-L. Godard et A. M. Miéville.*

Or, il y a une condition *sine qua non* à la pédagogie godardienne : ne jamais mettre en question, en doute, le discours de l'autre, quel qu'il soit. Le prendre, ce discours, bêtement, à la lettre. Le prendre aussi au mot. N'avoir affaire, lui Godard, qu'à du *déjà-dit-par-d'autres*, qu'à du déjà-dit-déjà-érigé-en-énoncés. Indifféremment : citations, slogans, affiches, blagues, histoires drôles, leçons, manchettes de journaux, etc. Énoncés-objets, petits monuments, stocks de signification, mots pris comme des choses : à (ap)prendre ou à laisser.

Le déjà-dit-par-d'autres met devant le fait accompli : il a pour lui d'exister, de consister. Par son existence, il rend illusoire toute démarche qui tendrait à rétablir derrière, avant, autour de lui le domaine de l'*énonciation*. Godard ne pose jamais aux énoncés qu'il « traite » la question de leur origine, de leur condition de possibilité, du lieu d'où ils tirent leur légitimité, du désir qu'ils trahissent et qu'ils recouvrent à la fois. Sa démarche est la plus anti-archéologique qui soit. Elle consiste à prendre acte de ce qui est dit (et à quoi on ne peut rien) et à chercher aussitôt l'*autre* énoncé, l'autre son, l'autre image qui pourraient venir contre-balancer, contre-dire (dialectiser ?) cet énoncé, ce son, cette image. « Godard » ne serait que le lieu vide, l'écran noir où des images, des sons, viendraient coexister, se reconnaître, se neutraliser, se désigner, lutter. Plus que « Qui a raison, qui a tort ? », la question qui le mène est : « Qu'est-ce qu'on pourrait opposer à cela ? » Godard, pris entre le discours de l'analyste et celui de l'avocat du diable.

De là cette « confusion » souvent reprochée à Godard. A ce que l'autre dit (assertion, proclamation, prône), il répond toujours par ce qu'un *autre* autre dit. Il y a toujours une grande inconnue dans sa pédagogie, c'est que la nature du rapport qu'il entretient avec ses « bons » discours (ceux qu'il défend, le discours maoïste par exemple) est indécidable.

Dans *Ici et ailleurs*, par exemple, « film » sur des images ramenées du Moyen-Orient (1970-1975), il est clair que l'interrogation du film sur lui-même, cette sorte de disjonction qu'il opère de tous côtés (entre l'ici et l'ailleurs, les images et les sons, 1970 et 1975), n'est possible et intelligible que parce que dans un premier temps le syntagme « révolution palestinienne » fonctionne comme un axiome, comme une chose qui va de soi (du déjà-dit-par-d'autres, par le Fatah en l'occurrence) et par rapport à laquelle Godard n'a ni à se définir personnellement (dire qu'il épouse cette cause) ni à justifier sa position ou à la rendre convaincante, enthousiasmante. Toujours la logique de l'école : le programme est imposé.

2. Car l'école est par excellence le lieu où le maître n'a pas à dire d'où lui viennent son savoir et ses certitudes. L'école n'est pas le lieu

où l'élève pourrait réinscrire, utiliser, mettre à l'épreuve le savoir qui lui a été inculqué. En deçà du savoir du maître, au-delà du savoir de l'élève : un blanc. Le *no man's land* d'une question que Godard pour l'instant évite : celle de l'appropriation du savoir (l'esprit). Ne l'intéresse que sa (re)transmission (la lettre).

Dans toute pédagogie pourtant, il se trouve des valeurs et des contenus *positifs* à faire passer. La pédagogie godardienne ne fait pas exception à la règle. Aucun film de l'après-68 qui ne se situe (et ne se protège) de ce qu'on pourrait appeler — sans trop de nuance péjorative — à l'intérieur d'un *discours du manche*. Récapitulons : la politique marxiste-léniniste (les positions chinoises) dans *Pravda* et *Vent d'Est*, la leçon d'Althusser sur l'idéologie dans *Luttes en Italie*, la leçon de Brecht sur « le rôle des intellectuels dans la révolution » dans *Tout va bien* et, plus près de nous, des bribes du discours féministe (Germaine Greer) dans *Numéro deux*. Le discours du manche n'est pas un discours au pouvoir mais c'est un discours *de* pouvoir : violent, assertif, provocant. Le discours du manche change, si l'on peut dire, de mains mais il parle toujours de haut et culpabilise facilement. Hontes successives : être cinéphile, être « réviso », être coupé des masses, être un chauvin mâle. Masochisme.

Ces discours auxquels il nous demande de nous soumettre, Godard n'en est pas le porteur — encore moins l'origine : il n'a aucune imagination — mais quelque chose comme le *répétiteur*. Se met alors en place une structure à trois termes, un petit théâtre à trois où, au maître (qui n'est qu'un répétiteur) et à l'élève (qui ne fait que répéter) s'ajoute l'instance qui dit ce qu'il faut répéter, le discours du manche, auquel « maître » et « élèves » sont soumis, bien qu'inégalement, et qui les brime.

L'écran devient alors le lieu de cette brimade, et vite de cette torture. Le film devient la mise en scène de ce trio infernal. Deux questions sont définitivement écartées par ce dispositif : celle de la *production* de ce discours (« d'où viennent les idées justes ? ») et celle de son *approbation* (« comment distinguer entre une idée vraie et une idée juste ? »). L'école n'est bien sûr pas le lieu de telles questions. Le répétiteur y incarne une figure à la fois modeste et tyrannique : il fait réciter une leçon dont il ne veut rien savoir et que lui-même, il subit. A l'usine, ce serait un contremaître : Godard, petit chef.

Ce discours du manche a une autre particularité. Dès 1968, il est systématiquement porté par une *voix de femme*. La pédagogie godardienne implique en effet une répartition par sexe des rôles et des discours. Parole d'homme, discours de femme. La voix qui réprimande, reprend, conseille, enseigne, explique, théorise et même terrorise, c'est toujours une voix de femme. Et si cette voix se met à parler justement de la question de la femme, c'est encore sur un ton assertif,

légèrement déclamatoire, le contraire du vécu plaintif naturaliste. Godard ne filme pas de révolte qui ne pourrait pas se parler, se discourir, qui n'aurait pas trouvé sa langue, sa théorie et surtout sa rhétorique. Dans *Tout va bien* on voit le personnage interprété par Jane Fonda passer très vite du ras le bol à une théorie de ce ras le bol. Pas d'en-deçà du discours.

3. Pour le maître, pour les élèves, chaque année porte avec elle le simulacre de la première fois (c'est la « rentrée »), d'un retour à zéro. Zéro du non-savoir, zéro du tableau noir. Ce en quoi l'école, lieu de la table rase et du tableau vite effacé, lieu morose de l'attente et du suspens, du transitoire à vie, est un lieu obsessionnel.

Dès ses premiers films, Godard a éprouvé la plus grande répulsion à « raconter une histoire », à dire « au début il y avait/à la fin il y a ». Sortir de la salle de cinéma, c'était aussi sortir de cette obligation bien formulée par le vieux Fritz Lang dans *Le Mépris* : « Il faut toujours finir ce qu'on a commencé. » Différence fondamentale entre l'école et le cinéma : on n'a pas besoin de flatter les élèves, de leur faire plaisir, parce que l'école est obligatoire : c'est l'État qui veut que tous les enfants soient scolarisés. Alors qu'au cinéma, pour *retenir* son public, il faut lui donner à voir, à croire, lui raconter des histoires (des salades). D'où accumulation d'images, hystérie, rétentions, dosage des effets, décharge, happy end : catharsis. Privilège de l'école : on y retient les élèves pour qu'ils y retiennent des leçons, le maître y retient son savoir (il ne dit pas tout) et punit les mauvais élèves par des heures de retenue.

GARDER, RENDRE.

L'école comme bon lieu parce qu'il est possible d'y retenir un maximum de gens le plus longtemps possible. Le lieu même du différer, de la différ*a*nce. Car « retenir », cela veut dire « garder » mais aussi « retarder ». Garder un public d'élèves pour retarder le moment où ils risqueraient de passer trop vite d'une image à l'autre, d'un son à l'autre, de voir trop vite, de se prononcer prématurément, de penser en avoir fini avec le cinéma alors qu'ils sont loin de soupçonner à quel point l'agencement de ces images et de ces sons est chose complexe, grave, non innocente. L'école permet de retourner la cinéphilie contre elle-même, de la retourner comme un gant (il s'agit, on l'aura compris, d'un seul et même gant) et de prendre le temps de ce retournement. D'où que la pédagogie godardienne consiste à ne cesser de revenir sur les images et les sons, les désigner, les redoubler, les commenter, les mettre en abyme, les critiquer comme autant

d'énigmes insondables : ne pas les perdre de vue, les tenir à l'œil, les *garder*.

Pédagogie masturbatoire ? Sans doute. Elle a comme horizon, comme limite, l'énigme des énigmes : le sphinx de la photo fixe. Ce qui défie l'intelligence et ne l'épuise jamais, ce qui retient le regard et le sens et fixe la pulsion scopique : la retenue en action.

Car le lieu d'où Godard nous parle, d'où il nous interpelle, ce n'est certes pas le lieu assuré d'une profession ou même d'un projet personnel, c'est un entre-deux et même un *entre-trois*, un lieu impraticable qui embrasse aussi bien la photo (art du XIXe siècle) que le cinéma (« l'art du XXe siècle ») que la télévision (XXIe siècle). La photo : ce qui retient une fois pour toutes (le cadavre à travailler). Le cinéma : ce qui ne retient qu'un moment (la mort au travail). La télé : ce qui ne retient plus rien (le défilement mortel, l'hémorragie des images). L'avance de Godard sur les autres manipulateurs d'images et de sons tient alors à son total mépris pour tout discours tendant à définir, à préserver une « spécificité » du cinéma. Il faut voir comment il loge, comment il encastre tranquillement dans l'écran de cinéma aussi bien la photo fixe que l'image-télé. Le cinéma n'a plus d'autre spécificité que celle d'accueillir des images qui ne sont plus faites pour lui : *Numéro deux*. Son travail rend caducs aussi bien le naïf discours du spectateur moyen (le cinéma, pour moi, c'est *ça*) que celui, intéressé, des professionnels du cinéma (il faut fabriquer les films *comme ça*) ou que celui de la critique universitaire, sémiologique et éclairée (c'est *comme ça* que se produit l'effet-cinéma).

Le cinéma, disions-nous au début de cet article, mauvais lieu, lieu d'un crime et d'une magie. Le crime : que des images et des sons soient *prélevés* (arrachés, volés, extorqués, pris) sur des êtres vivants. La magie : qu'ils soient exhibés sur une autre scène (la salle de cinéma) pour y causer la jouissance de qui les voit. Bénéficiaire du transfert : le cinéaste. La vraie pornographie est là, dans ce changement de scène.

Il s'agit d'une problématique morale, bazinienne, certes. Et d'ailleurs, ce genre de dette symbolique ne se rembourse pas. Il se trouve que l'itinéraire de Godard renvoie à une question fondamentale pour le cinéma, d'une question en crise, celle de ce qu'on pourrait appeler le *contrat filmique* entre filmeurs et filmés. Cette question ne semblait se poser que pour le cinéma militant ou ethnographique, mais Godard nous dit qu'elle concerne l'acte même de filmer. Exagère-t-il ? Il y aurait légèreté à croire qu'une telle question est de celles qui se résolvent avec de la bonne volonté et des vœux pieux. Elle ne pourra manquer de se poser à mesure que le contrat traditionnel filmeur-filmé-spectateur, le contrat établi par l'industrie cinématogra-

phique (symbolisée par Hollywood) s'effilochera et que le cinéma comme « art-de-masse-familial-populaire-et-homogénéisant » entrera en crise, puis en déshérence. De cette crise, Godard nous parle déjà, d'autant plus douloureusement que c'est cette crise qui l'a constitué en cinéaste. Dans les marges de l'industrie, cette question se pose plus clairement (le cinéma porno ou militant).

Pour Godard retenir images et public, les fixer (comme on fait — cruellement — avec les papillons) est une activité désespérante et peut-être sans espoir. Sa pédagogie ne lui a fait gagner que du temps. A l'obscénité d'apparaître comme Auteur, il a préféré celle qu'il y avait à se mettre en scène dans l'acte même de la rétention.

L'impossibilité à passer un contrat filmique d'un nouveau type l'a donc amené à garder des images et des sons en attendant de trouver quelqu'un à qui les rendre, les restituer. Le cinéma de Godard est une douloureuse méditation sur le thème de la restitution, mieux : de la *réparation*. Réparer, c'est rendre les images et les sons à ceux sur qui ils ont été prélevés. Indéracinable fantasme. C'est aussi les engager à produire leurs images et leurs sons propres. Engagement tout ce qu'il y a de politique.

Il y a un film où cette restitution-réparation a lieu, au moins idéalement, c'est *Ici et ailleurs*. Ces images de Palestiniens et de Palestiniennes que Godard et Gorin, invités par l'O.L.P., ramènent du Moyen-Orient, ces images que Godard garde par-devers lui pendant cinq ans, à qui les rendre ?

Au grand public avide de sensation ? (Godard + Palestine = scoop). Au public politisé, avide d'être confirmé dans ses certitudes ? (Godard + Palestine = bonne cause + art). A l'O.L.P. qui a invité, permis de filmer et fait confiance ? (Godard + Palestine = bonne propagande). Même pas. Alors ?

Un jour, entre 1970 et 1975, Godard « découvre » que la bande-son n'a pas été intégralement traduite, que ce que disent les fedayin, dans les plans où ils figurent, n'a pas été traduit de l'arabe. Et qu'au fond, tout le monde s'en est très bien accommodé. Or, ajoute Godard, ces fedayin dont la parole est restée lettre morte, ce sont des morts en sursis, des morts-vivants. Eux — ou d'autres fedayin comme eux — sont morts en 1970, ont été massacrés par les troupes de Hussein. Faire le film (« Il faut toujours finir ce qu'on a commencé »), c'est alors, tout simplement, traduire la bande-son, obtenir qu'on entende ce qui s'y disait, mieux : qu'on l'écoute. Ce qui a été retenu, gardé, peut alors être libéré, restitué, même si c'est trop tard. Ruse suprême : on rend les images et les sons comme on rend les honneurs : aux morts.

L'AQUARIUM

(Robert Kramer et « Milestones »)

MAUVAISES RENCONTRES.

Il y a, dans *Milestones*, deux moments atroces, deux accrocs dans le tissu du film, atroces parce que rigoureusement imprévisibles. La première fois lorsque Gail, la jeune femme qui travaille dans une boîte de nuit-restaurant, est agressée par un maniaque sexuel *(« I want you to suck me »)*. Muette d'horreur, elle ne doit d'être sauvée qu'à l'intervention de l'aveugle (joué par John Douglas, coauteur du film) qui fait du bruit en se portant à son secours. La seconde fois lorsque Terry, le G.I. démobilisé, au sortir d'un long repas où il a dit son désir de s'intégrer à cette communauté (mâle) qui est toute prête à l'accueillir, se retrouve *seul* dans la rue et rencontre quelqu'un qui lui propose de participer à un casse « sans danger ». Le casse tourne mal : Terry est tué, abattu par un flic.

Gail et Terry ont ceci de commun qu'ils sont à un tournant de leur vie, sur le point de passer de nouvelles alliances, de liquider un peu de leur passé. Gail veut quitter son travail et son patron, Al, qui veut la retenir ; Terry veut simplement réapprendre à vivre loin du Viêtnam. Si *Milestones* était cette bergerie post-gauchiste qu'on a cru voir un peu partout, cela aurait donné de beaux moments, infiniment émouvants, sur l'entraide et la solidarité. Rien de tel. Ce par quoi passent Gail et Terry s'apparente plutôt à un *rite de passage*. Passe difficile, passage à vide, examen de passage, etc.

UN TISSU NE TIENT PAS CHAUD.

On a parlé, à propos de *Milestones*, de grande famille, de communauté, d'ersatz de parti, de « camp du peuple », de « collectif d'énonciation », etc. Pourtant, il me semble que l'ensemble des personnages de *Milestones* ne forme ni une fresque, ni une chronique, ni un document, mais un *tissu*. Un tissu vu au microscope et qui tient autant par ses vides que par ses mailles : un entrelacs lacunaire. C'est tout le contraire d'une maison, d'un lieu chaud ou d'un abri maternant. Un tissu ne se fait ni ne se défait comme ça, à volonté (même bonne) : tout s'y communique de proche en proche, avec d'inévitables effets d'après-coup, avec les retours de manivelle d'un boustrophédon cruel. Ce qui s'y tisse de neuf met en cause (et se met à causer à) ce qui est déjà tissé. Les rapports humains ne s'y tricotent pas

en toute sécurité, ils se nouent sur du vide, sur un fil et sans filet. Tomber entre les mailles, *avoir un passage à vide*, c'est mourir, mourir de la mauvaise rencontre.

La mauvaise rencontre, c'était déjà, pour les militants d'*Ice*, l'émasculation. Dans *Milestones*, ce qui est mal rencontré, c'est ce dont on ne parle *jamais* dans le reste du film : la réalité de la sexualité (pour Gail), la réalité de la mort (pour Terry). Dans les deux cas : une agression. Ce qui fait retour n'est pas le refoulé mais ce qui a été forclos : cette violence qui *est* la réalité américaine et qui, telles les rives qui enserrent le fleuve de *Numéro deux*, menace et parfois déborde l'étroit chemin que pavent ces *milestones*. Retour dans le réel, réel comme trauma.

LE RÉEL : CE QUI NE VIENT PAS DEUX FOIS.

Poursuivons la métaphore textile. De quoi est tissé le film ? De longues coulées de vécu où la parole des uns s'imbrique dans l'écoute des autres ? Un document naturaliste et familier ? C'est tout le contraire. Il suffirait de ne plus entendre la bande-son pour être confronté à ce qui, dans les images, n'a rien à voir. Avec rien.

« Rien à voir » (comme on dit à la foule pour l'écarter d'un accident). Rien de commun = rien à regarder. La suite des images ignore la suture et le hors-champ, cette réserve de visions. Une caméra omniprésente, une parole incessante sont là *pour de bon* et de là — du tissage qui, entre elles, se fait — on ne sortira pas. De même n'y a-t-il pour le collectif du film rien à voir, rien à rencontrer. Personne ne le voit et il ne voit personne. Ce n'est pas pour rien qu'en son centre est un aveugle. A-t-on remarqué qu'il est possible de traverser l'Amérique de *Milestones* sans y rencontrer personne ? Personne de l'autre camp, de l'*autre* Amérique, la non-marginale, la blanche, la moyenne ?

Ce qui se rencontre, à la faveur de deux secondes d'inattention, ce qui couve entre les plans et que le tissage, s'il est trop lâche, laisse apercevoir, ce sont les éléments épars d'une cosmogonie improvisée : images erratiques, visions : sable du désert, vaguelettes, une cascade mais aussi la flamme d'un brûleur, des pierres rougies, un placenta, des poissons — morts peut-être. L'insert est, dans *Milestones*, le lieu du passage à vide, le point d'ancrage de la pulsion de mort (retour à l'inanimé, à ce qui ne bouge pas, retour à l'organique, à ce qui n'est pas humain). L'insert est chez Kramer le lieu de la jouissance : là où le *n'importe quoi* du réel se présente.

Que pourrait bien être au cinéma le *réel* ? Non pas le référent ou l'effet de réel (qui permettent un certain jeu avec le spectateur) mais

ce réel dont Lacan dit (voir le chapitre « Tuché et automaton » dans le livre XI du *Séminaire*, p. 54) qu'il est « *la rencontre en tant qu'elle peut être manquée, qu'essentiellement elle est la rencontre manquée* » ?

A n'en pas douter quelque chose d'*inassimilable*. Des images qui se présentent mais qui ne se re-présenteront pas. On ne pourra pas s'y reconnaître (ce n'est donc pas de l'imaginaire). On n'aura pas non plus l'occasion de s'y amarrer avec de l'écriture : ce n'est donc pas du symbolique. Le réel : ce qui ne vient pas deux fois, ce qui ne revient pas. C'est très exactement ce qui arrive à Gail et à Terry : ils sont très près du bord risqué (un film précédent de Kramer s'appelait *The Edge*) du métier à tisser, là où la rencontre peut être mortelle de n'avoir lieu (et de plans pour ce lieu) qu'une fois.

LA TRIBU TISSE.

Et la rencontre n'est si mauvaise que parce que *Milestones* est pensé à partir et à l'intérieur d'un processus de *ségrégation*. Autant et plus qu'un documentaire sur le reflux de la gauche américaine ou qu'une invitation à l'amour généralisé, le film de Kramer et Douglas répond à la question : de quoi se constitue une tribu ? Et peut-elle se constituer, cette tribu, de sa propre mise en images ? Question posée par les auteurs, sans humour, question par laquelle nous sommes passés, nous aussi, sans voir qu'en ce qui concerne l'Amérique c'est une vieille question. La ségrégation (la tribu, le ghetto), c'est la vérité de l'Amérique, l'ombre portée de son idéologie démocratiste, le terreau d'où nous viennent pêle-mêle *Milestones*, Thoreau et la bande à Manson, les Weathermen et les Jesus People.

Alors il faut dire que *Milestones* est l'anti-*Nashville*, parce que ce qui est précieux, bouleversant, dans le film de Kramer et Douglas, c'est qu'*ils n'en savent pas plus qu'ils n'en disent sur leurs personnages, mais que du peu qu'ils savent, ils veulent se tisser un rempart et baliser un avenir*. Au lieu de quoi, l'avance de l'artiste-témoin-de-son-temps Robert Altman sur son dérisoire zoo sudiste, *Nashville* nous rassure. Nous : la gauche ou l'extrême gauche bien-pensante, parisienne ou new-yorkaise.

Une tribu ? Mais que tisse-t-elle la tribu *Milestones* sinon une sorte de *mascarade ethnologique*, le simulacre de sa primitivité, l'expérience de la terre et la négation des autres tribus ? Elle joue aux nouveaux Indiens. Bien sûr, c'est une tribu paranoïaque : pas de chefs (sinon un guru aveugle), pas de travail commun, peu de rites : on ne se retrouve, presque tous, que devant un immense aquarium, métaphore de l'espace du film et du corps de Karen (les eaux de la nais-

sance : la cascade *après* la fin du film, quand les spectateurs à leur tour se sont levés pour quitter *leur* aquarium : la salle de cinéma). Une tribu à la six-quatre-deux, amputée de deux ou trois classes d'âge. On ne croise personne, dans *Milestones*, qui ait quinze ou, disons, quarante-cinq ans.

NE PAS MENTIR.

Qu'est-ce qui fait tenir la tribu ? En quoi consiste-t-elle ? Un bloc de salive, pourrait-on dire. Des mots entassés sur des mots. Mais attention, le mensonge, je veux dire le mensonge *délibéré*, est interdit. Le manque irrémédiable d'humour du film vient de cet interdit. C'est qu'il y a dans ce que je dis — si j'ai de l'humour — la trace de l'existence d'un autre discours : différent, hostile, avec lequel il faut que je compose. Cet autre discours est totalement absent de *Milestones*. Ce qui se dit a une tout autre fonction : ce capital de mots, c'est le tissage même, c'est la *survie* de la tribu. Mentir serait mettre la communauté en péril. Chez certains Esquimaux, les conditions matérielles de survie sont si aléatoires que la parole, rare dépense, se doit d'être véridique, le mensonge étant un luxe et un crime.

LA PERTE DE VUE.

Il y a un nombre limité de principes organisateurs d'images et de sons dans *Milestones* comme dans les films précédents de Kramer. Si le film casse irrémédiablement tout naturalisme, c'est qu'il ne filme — d'une façon, elle, très naturelle — que des situations où il y va de la perte de vue. Le film entier est une interminable partie de *Fort-Da*. Une caméra (légère, portée à la main) ne perd de vue celui qu'elle cadrait que pour le retrouver dans un espace qui n'a été *off* que le temps d'un clin. Ceux qui sont perdus de vue se retrouvent. Père et fils, mère et fille *re*prennent contact, *re*nouent, se *ré*concilient. Et ceux qui étaient en prison, les perdus de vue par définition, en sortent. Discussion entre Peter, libéré de prison, et John le potier aveugle : « A quel âge es-tu devenu aveugle ? » — « De quoi te souviens-tu ? »

Il y a dans *Milestones* une et une seule division du travail : *ceux qui sont filmés parlent de ceux qui ne le sont pas*. Le dehors, on l'a vu, c'est l'irruption de l'insert, la mauvaise rencontre du réel. Tout se passe *dans* un aquarium où des poissons se relaieraient pour aller faire un peu de représentation du côté de la glace-vitrine-écran. Seul message : nous existons.

UN OURS EN PLUS

(Kurosawa et « Dersou Uzala »)

> Vous ai-je conseillé l'amour du prochain ? Je vous conseillerai plutôt la fuite du prochain et l'amour du lointain.
>
> NIETZSCHE.

Dans le bidonville de *Dodeskaden* (1975), il y a la rencontre furtive de deux personnages. L'enfant-Dodeskaden et sa locomotive imaginaire manquent d'écraser un peintre du dimanche qui a posé son chevalet trop près des rails invisibles. Ce gag est la meilleure introduction au cinéma de Kurosawa, emboîtement impossible d'espaces divers, où le spectateur doit renoncer à juger : qui, de l'enfant délirant ou du peintre misérabiliste, est le plus « fou » ? Car cette misère, l'un ne la voit plus (il ne voit que la locomotive, les rails absents, son regard est tourné vers l'intérieur) et l'autre la regarde trop (le bidonville devient un objet esthétique). La position de Kurosawa, son « humanisme », si l'on tient absolument à utiliser ce mot, consistait à trouver le lieu d'où les deux espaces (celui de l'enfant psychotique et celui du peintre névrosé) pouvaient *sembler* s'emboîter l'un dans l'autre, constituant à eux deux un espace homogène. Mais pas exactement, d'où le gag.

Dersou Uzala n'a sans doute pas la force de *Dodeskaden*, qu'il éclaire pourtant rétrospectivement. L'amitié du géographe russe et du chasseur golde, malgré sa coloration bien-pensante (nous verrons ce qu'il faut en penser), est bien la suite de la rencontre entre le train fantôme et le chevalet aberrant. L'espace fictif, découpé par la caméra, servant de table de dissection.

L'œil du géographe voit large mais l'œil du chasseur voit juste (au sens où un vêtement est large ou juste). Dès qu'il rencontre Dersou, Arseniev, chargé de reconnaître les bords de l'Ossouri, décide qu'il a besoin d'un guide. En effet, il ne voit rien. Le plaisir du géographe (qui est un peu celui du spectateur) vient de ce que pour lui le territoire (où il se perd) et la carte (où il se retrouve) ne cessent de se court-circuiter, de se surimpressionner, comme dans ces westerns — à la Walsh — où la carte fixée au mur se fond et s'enchaîne au territoire qu'elle représente. Quand Arseniev se perd dans la forêt, cette perte lui est douce : n'a-t-il pas les moyens (l'écriture, les croquis, la photographie) de « refaire » son retard, de se rattraper ? En tant qu'il est celui qui écrit, celui dont le livre parvenu jusqu'à nous a permis le film, en tant qu'il aura le dernier mot (la voix off du commentaire), il peut se perdre dans une contemplation hasardeuse et esthétisante

de ce qui n'est pour lui qu'un paysage. Son regard est protégé, « couvert » par l'écriture. Cette possibilité d'écrire est ce qui lui permet de *mal* voir. Et de commettre des erreurs.

L'erreur d'Arseniev, sa déformation professionnelle, c'est qu'il n'existe pour lui qu'*un* espace, celui que lui donne la géométrie, l'espace géométral. *Il est voué à la ligne droite.* Il est chargé de reconnaître la région entre Khabarovsk et Vladivostok, deux villes à relier par une voie de chemin de fer, car il y a un train dans le film, réel celui-là, le Transsibérien, dont on sait qu'il fut achevé en 1898.

L'un des plus beaux moments du film est celui de la rencontre avec le vieux Chinois solitaire, que Dersou a depuis longtemps identifié, à de menus indices. La caméra nous donne simultanément la cabane comme encastrée dans la neige à droite de l'écran, et à gauche, la colonne des explorateurs qui arrive péniblement. Dès qu'il voit le vieux Chinois, posté à l'entrée de la cabane, Arseniev se dirige vers lui, traverse en ligne droite un espace découvert. Il offre (sans doute) du thé chaud au vieillard terrorisé qui se recule, puis se confond en remerciements, s'incline et renverse maladroitement le thé, tandis qu'Arseniev tente de le relever. La même action est soudain vue de loin, là où les soldats viennent d'arriver. L'effet est à la fois comique et gênant, exactement à la façon dont, dans *Dodeskaden*, des personnages, à force de gentillesses, se terrorisent de plus en plus. Arseniev se retire, la nuit tombe, la colonne campe à l'écart de la cabane où se tient, toujours immobile, le vieux Chinois. Dersou, qui le connaît, explique : « *Lui, pense beaucoup, beaucoup. Voit maison, voit jardin. Jardin tout fleuri. Pas le déranger, kapitan...* » Au matin, c'est le géographe qui est dérangé : le vieillard est là, à l'entrée de la tente, venu prendre congé, prêt à partir.

Le film ne dira pas autre chose (mais jamais peut-être avec une telle netteté) : *la ligne droite est le plus long chemin pour aller d'un homme à un autre, la proximité est un leurre, le face à face un danger, l'amour une tyrannie.* Le jardin fleuri que le vieillard voit en rêve est aussi réel que la locomotive de l'enfant-Dodeskaden. *Le réel n'est pas le représenté* (et *vice versa*). On se souvient, dans *Dodeskaden*, de l'homme au regard mort qui vient hanter en silence une maison abandonnée ou de ce père et son petit garçon qui, de leur roulotte, projettent dans l'espace la maison de leur rêve.

Entre les hommes, il y a un espace — un *no man's land* — qui les tient ensemble mais non confondus, séparés mais non exclus. L'erreur fondamentale d'Arseniev consiste à vouloir combler cet espace qu'il croit vide. Au cours de l'exploration du lac de Khanka (morceau de bravoure justement admiré) il ignore les appréhensions de Dersou et s'avance inconsidérément au cœur des étendues glacées. Sa sécurité, c'est la boussole qui indique toujours la bonne

direction, le nord, la ligne droite. Il n'a pas prévu que cette surface plane du lac gelé est un *faux plan*, vivant, affecté de changements incessants. Le chemin qu'il a pris à l'aller est devenu impraticable au retour : ce n'est plus le même. Aux deux hommes il impose un *détour* : la ligne droite n'est jamais la solution.

L'épisode du lac de Khanka n'est pas seulement un morceau de bravoure, c'est aussi le moment où le spectateur peut au maximum s'identifier à Arseniev. La découverte de l'immensité du lac gelé donne lieu, dans le commentaire d'Arseniev comme dans les soupirs de satisfaction des spectateurs, à une même idée, du genre : comme la Nature est grande, belle, sévère/comme l'Homme est petit, vulnérable, mesquin. Moment d'émotion, vite cartepostalisé : à droite (déjà) la lune, à gauche (encore) le soleil, au milieu et de dos, Arseniev et Dersou, entre Arseniev et la lune, à gauche, face à l'immensité, le trépied de l'appareil photographique. Y a-t-il une différence entre cette scène noble et celle, triviale et déjà citée, du peintre du dimanche dans le bidonville ? Je ne crois pas. Là encore, la contemplation vient de ce qu'on ne sait pas voir. Et de ce qu'on ne voit pas ce qui, pour cela même, crève les yeux.

Dersou, lui, sait que cette promenade romantique va très vite se transformer en lutte pour la vie et de cette lutte il va sortir vainqueur (sauvant du même coup la vie de l'autre, l'esthète, celui qui « communie » avec la Nature) en transformant les instruments mêmes de la contemplation en objets utiles. Détournement, donc. Ces herbes que le spectateur-Arseniev a vues sans les voir vont se faire murs d'une cabane dont le trépied de l'appareil photographique, déplié, fournira la charpente. Que fait Dersou ? Il *inverse* l'usage de l'appareil, il le tourne vers l'intérieur, il en fait la chambre noire d'un espace autre, lieu de survie et d'une sorte de renaissance.

Il s'agit encore, on l'aura compris, d'une histoire de l'œil. Sa condition d'intellectuel occidental, sensible et cultivé, cartographiant l'inconnu pour le compte de l'expansion tsariste, condamne Arseniev au géométral, c'est-à-dire à une certaine cécité. Son œil est un organe qui bouge mais qui n'embraye sur rien — rien de précis. Lacan rappelle (*Séminaire*, XI, p. 87) que le géométral n'est pas le visuel. Il en donne pour preuve que si la lumière se propage effectivement en ligne droite, suivant des fils, rien ne nous oblige à considérer ces fils comme des fils de lumière : cela pourrait très bien être du fil à coudre qu'un aveugle pourrait suivre tactilement pour appréhender ce qu'on lui décrit mais qu'il ne voit pas. Arseniev ne sait pas voir *comme si sa vie en dépendait*. A cette condition, il peut jouir du spectacle.

L'œil de Dersou est différent. C'est une sorte de « lecteur ». Il n'est relayé ni par l'écriture ni par la photographie. Il ne se branche pas sur un espace vide, infini et homogène mais il commence par

décrire autour de Dersou un cercle : l'empan de son acuité visuelle. Quand celle-ci décline, l'espace de Dersou se rétrécit d'autant. Sa condition de chasseur condamne Dersou au détour, à un espace diffracté, courbe (voir dans l'épisode du radeau comment il tient compte du courant). Entre lui et le géographe, il s'agit de deux conceptions du monde et de l'optique, donc du cinéma. Arseniev, c'est l'*appel du hors-champ* (comme on dit appel au secours) et Dersou Uzala *le creusement de ce champ* (comme on creuse pour trouver un trésor). Arseniev c'est la fameuse (et fumeuse) communion avec la Nature (avec un grand N) et Dersou l'échange symbolique incessant avec l'environnement (avec un petit e). L'environnement n'est pas la nature.

On parle souvent de hors-champ et d'espace off aux *Cahiers*. Et on a raison. Mais la problématique du *in* et du *off* ne fonctionne à plein, dramatiquement (cruellement) que si les personnages partagent une même conception de l'espace, en font le même usage. Il faut qu'il y ait une certaine homogénéité entre ces conceptions pour que le paradigme in/off puisse les affecter. Or, justement, Kurosawa est ce cinéaste qui depuis toujours s'ingénie à filmer des personnages qui, sur l'appréhension de l'espace, ne sont jamais unifiés.

J'ai déjà parlé de la rencontre du train fictif et du chevalet risible dans *Dodeskaden*. Mais c'est aussi vrai des films plus graves : dans *Vivre* (1952), le vieux Watanabe, avant de mourir, encastre le terrain de jeu — « une zone libérée en quelque sorte » — au cœur de la mégalopole. Ou des fils plus légers, comme *Sanjuro des camélias* où la chorégraphie des combats (Mifune seul contre cent) évoque ce que Lacan (encore lui) écrit sur l'Opéra de Pékin : *« Dans ces ballets, on ne se cogne jamais, on glisse dans des espaces différents où se répandent une suite de gestes, qui ont pourtant dans le combat traditionnel leur valeur d'armes, en ce sens qu'à la limite ils peuvent se suffire comme instruments d'intimidation. »*

Pour Dersou aussi il y a quelque chose qui fonctionne comme hors-champ. Il ne s'agit pas de la partie du champ qu'il ne peut pas voir, parce que trop lointaine ou momentanément cachée. C'est plutôt *ce qui du champ n'a pas été vu (mais qui pouvait l'être).* Dersou ne cesse de creuser le champ d'un hors-champ, interne, toujours-déjà-là, insoupçonné : la cabane ou encore les pièges, la trappe noire sous les branchages que nul ne voit sauf lui et d'où les bêtes s'échappent. C'est le thème, cher à Kurosawa, de la *forteresse cachée.* Œil heuristique. Le hors-champ ne nous hante (et avec lui le regard qui se perd, la contemplation, tout ce qui postule un au-delà) que parce que nous ne savons plus voir (parce que nous lisons trop, dirait Godard). *« Vous comme enfants/Pas d'yeux pour voir »*, dit Dersou aux soldats rigolards.

Une telle position a des implications éthiques, voire politiques. Le

côté « progressiste » du personnage de Dersou, c'est un peu ce « compter sur ses propres forces », « ne pas chercher ailleurs ce que l'on n'a pas su discerner ici ». Toujours la solution de l'énigme est là, sous nos yeux. On pense, parce que c'est à la fois la même chose et tout le contraire, au plus géométral des cinéastes, au Fritz Lang du *Testament du Dr Mabuse*. Chez Lang aussi, la solution est toujours là, sur la bande (image et son), mais elle est donnée avant que la question ne soit posée, l'énigme formulée. Elle n'est donc jamais opératoire (la vérité est toujours invraisemblable). Lang s'interdit de filmer ou de mentionner quelque chose dont il ne pourrait pas fournir immédiatement la manifestation matérielle, la preuve visible, l'insert. Inversement la preuve, la preuve par le visible, laisse Kurosawa tout à fait indifférent.

Résumons : Arseniev scrute le hors-champ, Dersou creuse le champ. Bien. Mais il faut bien se garder de croire que Kurosawa se confonde avec l'un ou avec l'autre. Il existe une tierce position, qui est la sienne, et qui consiste à décevoir, à ignorer ce désir d'en voir plus (au-delà ou en deçà du cadre) qui anime ses personnages. On chercherait en vain, dans *Dersou Uzala*, ce qu'il est convenu d'appeler un « plan subjectif » (sauf un, mais pas n'importe lequel, celui du tigre *amba*). Lorsque Dersou interprète une branche cassée, le chant d'un oiseau ou une empreinte sur le sol, les (gros) plans qui viendraient confirmer ses dires et répondre à l'attente du spectateur sont introuvables. Il faut le croire sur parole. Nous tenons là l'un des grands interdits du film : *ne jamais couper les personnages de ce qu'ils voient. Le champ-contre-champ est absent de ce film qu'on a dit un peu vite classique et traditionnel. Autrement dit : jamais de face à face.*

Sauf (et c'est tout le drame de Dersou) à trois reprises :

1. Arseniev prend Dersou en photo. L'appareil photographique, celui-là même qui avait été détourné, prend une sorte de revanche. Revanche de la ligne droite et de la pose. A partir de ce moment, Dersou va commencer à y voir moins.

2. Rencontre avec le tigre amba. Dans cette scène, qu'aurait aimée Bazin, Dersou tire mais le tigre s'enfuit. A partir de ce moment, Dersou perd toute confiance en lui.

3. L'épreuve du tir au gant. Dersou rate la cible (en ligne droite), lui qui avait épaté les soldats en faisant mouche au premier coup sur une cible plus petite (une corde) et mouvante (mais justement, c'était une cible mouvante, décrivant un arc de cercle). Le face à face est fatal à Dersou.

Si bien que je ne suis pas sûr qu'on ait bien vu à quel point *Dersou Uzala*, qui ressemble à s'y méprendre à une fresque humanophile de plus, se refuse à faire fond sur ce qui est à la base de ce genre de films : la relation duelle de l'homme à son autre (ami ou ennemi,

homme ou bête), leur identification. Les films qui mettent en présence le sauvage et le civilisé ont le choix entre deux solutions : soit sacrifier le sauvage aux exigences du progrès technologique assimilé au tout du progrès humain, soit culpabiliser le civilisé par le biais de la figure angélique du bon sauvage. Dans les deux cas, c'est la loi d'amour qui régit ce face à face où l'un « blobe », bouffe l'autre pour le bien de tous. Le champ-contre-champ est la figure privilégiée de cette dévoration en ce qu'il semble permettre et promettre *l'échange des places*. Mais il s'agit d'un leurre. Lacan (toujours lui) : *« Quand, dans l'amour, je demande un regard, ce qu'il y a de foncièrement insatisfaisant et de toujours manqué, c'est que — jamais tu ne me regardes là d'où je te vois. »*

Cette insatisfaction est inscrite au cœur du dernier film de Kurosawa. La conception qu'Arseniev a de la solidarité est inséparable d'une certaine forme de cannibalisme visuel. C'est encore sous l'égide du géométral, de la ligne droite, que Dersou — une fois à Khabarovsk — va nécessairement se transformer en animal domestique. Or Dersou avait de la solidarité une idée tout autre : disposer des indices pour faire signe utile à celui (homme ou bête) qui viendra après lui. Juste après lui, dans le plan d'après. *Et celui-là, il n'est nul besoin de le voir pour l'aider.*

Au tout début du film, Dersou est pris pour un ours par les soldats. Encore invisible, il leur crie : « Moi, homme », et vient s'asseoir devant le feu. A Khabarovsk, il est effectivement devenu, pour le fils d'Arseniev, le petit « kapitan », un ours en peluche, et le feu qu'il regarde, celui du poêle est, comme lui, un feu prisonnier. L'humanisme occidental finit toujours par dire sa vérité qui est celle de la *garde à vue*, de la réserve, du zoo.

C'est peut-être ce qui explique que les Soviétiques, producteurs du film, en aient montré au récent Festival de Paris une version raccourcie, expurgée de plusieurs scènes situées à Khabarovsk. D'un côté, leur idéologie explicite et officielle (un humanisme assez baveux, hélas trop présent dans la musique du film) s'y trouvait calmement bafouée. De l'autre, leur arrière-pensée politique (célébrer l'identification-réconciliation entre le bon Russe et le bon non-Russe de part et d'autre de l'Ossouri et par-delà Pékin) réduite à bien peu de chose.

Avec un rien d'humour, Kurosawa qui n'a rien fait que traiter son sujet renvoie ses deux héros dos à dos (dernier plan : le bâton à *deux* pointes de Dersou, planté sur sa tombe). Je parlais au début « d'emboîtements impossibles d'espaces divers ». Pour Kurosawa, il y a un point — et un seul — d'où l'on peut voir l'autre *en tant que tel*. Le cinéma doit *maintenir* vivantes les contradictions et non pas nous acheter par le *show* de leur escamotage. Matérialisme minimum.

PERTES DE VUE, I
(1975-1980)

Les corps-énigmes

(Politiques paranoïaques)

Un mot (« corps ») avait permis à tout le monde de se désengager à temps de la langue de bois politique. Barthes, encore lui, avait été le premier. Un grand us et un grand abus va être fait — aux Cahiers *et dans ces textes surtout — du mot « corps ». Pas tout à fait sans raison, pourtant. Pour un cinéaste, quelle autre « politique » filmer que celle qui, tôt ou tard,* passe *par des corps observables, inventables ? Ceux des acteurs, préposés à cette affectation, comme ceux prélevés au hasard du documentaire, anonymes ?*

Ces textes sont une sorte de mode rétro « version Cahiers *», c'est-à-dire résolument non naturaliste, traitant d'une série de corps disjoints, morcelés, volontiers burlesques. C'est la fin de la décennie. Le cinéma est au cœur d'une mutation : toute certitude quant à la nature de l'image vacille. La télévision, la vidéo, l'image électronique font resurgir, par ricochet, ces choses crues archaïques que sont le théâtre, le cabaret, les marionnettes, le cirque. Une rampe revient. Chaque film doit établir comme une théorie* pro domo *de la nature singulière de* ses *objets filmiques. L'image chimique bascule dans l'idée qu'elle est « chose du passé », l'image composée par ordinateur concrétise l'utopie (jusqu'ici réservée au dessin animé) d'une image qui n'est plus la trace d'un prélèvement. La problématique bazinienne et l'éthique qui l'accompagne sont, à la limite, caduques.*

La « politique des auteurs » est toujours à l'ordre du jour. Mais elle n'a rien de joyeux. Et des auteurs chers aux Cahiers, *il faudrait parler à la manière de Deleuze, comme autant de machines de guerre, célibataires, ayant le cinéma au nombre de leurs armes et une définition, à chaque fois personnelle, de* leur *cinéma.*

Ceux dont il est question ici, loin du plaisir candide de la narration, traitent d'histoires connues ou des pans d'Histoire maudits. Ils cherchent un corps d'images pour des politiques paranoïaques. Ils le constituent ex nihilo, *ou sur les ruines du cinéma passé.*

Le corps ici est toujours une énigme. Quant à ce qu'il peut et à ce qu'il contient. Quant à ce qui le meut et à ce qui le tient. L'énigme a mille visages. Érotique et politique pour Pasolini (le corps populaire), lissé et habité du démon pour Spielberg (l'Amérique catastrophique et puritaine), ludique et trivial pour Syberberg (les marionnettes du nazisme), comique pour Tati (l'homme devenu média), hypothétique et rêvé pour Sembene Ousmane (le corps de la tradition orale africaine), humain trop humain pour les Straub et pour Fuller (même les dieux sont des énigmes !).

LE DISCOURS OFF

(« Illumination » de Krzysztof Zanussi)

Illumination ou la crise d'un expert rouge dans la Pologne de Gierek. Va-t-il occuper *sa* place, celle d'un scientifique d'élite, au sein des appareils de savoir et de pouvoir pour lesquels il est fait ? Frantisek traverse, en même temps qu'une crise, diverses strates de la société polonaise. Mis entre parenthèses, prolétarisé, hâtivement marié, clochardisé, il promène sur tout et tous un regard myope.

Pour ce regard qui va plus ou moins loin, les lunettes, outre qu'elles typent l'intellectuel, sont un écran derrière l'écran. Par elles, l'intellectuel myope et doué introduit aussitôt de la connotation (donc du désir) : on ne sait pas ce qu'il voit. La dénotation est suspendue. Dénoter : rencontrer quelque chose qu'il peut nommer et qui, en retour, peut l'appeler par son nom, l'ancrer, l'appareiller. La crise de Frantisek est filmiquement le fait de sa myopie. A cette condition et selon une structure propre au cinéma « moderniste », le porteur de ce regard myope peut fonctionner comme embrayeur, indice, seul doté de désir dans un monde où il ne s'en rencontre pas, porteur privilégié et muet des questions et accueillant les réponses avec une attention flottante. L'hystérique, dans un pays de l'Est, cela peut très bien être le scientifique mal appareillé, celui qui « rougit de la puissance ».

Le regard de Frantisek ne trouve rien à sa mesure. Sans cesse, les lunettes s'embuent, s'enneigent, se mouillent. Derrière le regard commence, *en direct*, non l'œil mais le cerveau, nouvelle profondeur, cinquième côté de la caméra, signifiant érotisé de l'intériorité, du repli, *fétiche* d'un nouveau genre. Ce nouvel espace, profond, n'est pas à l'abri de l'œil qui le voit ni de la science qui le nomme, ni du

pouvoir qui, au besoin, le lave. Crâne ouvert, tumeur extraite, cerveau brisé avec son bocal. Ce qui impressionne dans le film de Zanussi, c'est qu'il met à l'ordre du jour la fin de l'intériorité des corps filmés, la fin de cette opacité qui en faisait des obstacles. Nous sommes à l'époque de la photoscintigraphie, de la chambre à étincelles, de la thermographie, de la lumière scialytique. La question de l'intériorité est esthétiquement à l'ordre du jour, c'est-à-dire que le jour y a droit de cité.

Entre le regard myope qui embraye (pour la fiction) et qui connote (pour le spectateur) et l'en-deçà de ce regard, le cerveau qui commande à l'œil mais sur lequel l'œil a droit de regard, il y a, paradoxe, le dernier bastion de la profondeur : la *surface*, l'épiderme, la ligne sur laquelle se joue la quête, le vécu, le sujet. On peut évoquer au passage — mais pour en rire — l'étiquette collée il y a quelques années sur les nouveaux cinémas de l'Est européen alors en vogue, celle d'*intimisme*. Cet intimisme-là, ce ras du sol et de la peau, ce cinéma superficiel (tchèque surtout) n'existait qu'en raison d'un interdit majeur : *celui de filmer le pouvoir*. Aucun film émanant des pays de l'Est, hormis les indécidables métaphores de Jancso, où le pouvoir fût seulement désigné, incarné, où la question de sa figurabilité fût seulement prise en compte. Ou plutôt le seul à l'être était le pouvoir *scientifique*, pouvoir de nommer, métalangage, voix de la science qui n'a pas à dire pourquoi elle est toujours *off*. Qu'on se souvienne d'*Une affaire de cœur* de Makavejev. Sur le fait divers le plus banal (un dératiseur commet un crime passionnel) venaient se greffer, insituables et bavards, sexologues, criminologues, etc. L'humour de Makavejev se jouait entre ces deux pôles : vécu naturaliste d'un côté, métalangage sur le vivant de l'autre. L'essentiel, c'était que l'appareil lui-même, en tant qu'il sécrète du savoir et des experts aux ordres d'un pouvoir politique donné, ne soit jamais filmé en tant que tel, donc mis en cause. Vérité du révisionnisme au pouvoir : il est cause de tout, mais jamais en cause, *en film*.

Zanussi procède de même, avec plus d'audace mais moins d'humour. Chez lui aussi : discours (chu) d'en haut et regard (myope) d'en bas. Métalangage et engluement, stratégie de la carrière et vécu au jour le jour. En haut, les discours qui peuvent se prononcer n'importe quand sur n'importe quel sujet, discours sans lieu d'énonciation et qui se reconnaissent à leur ton : sans réplique. En bas, le regard qui erre. Entre les deux, un *rien* qui est le lieu où Zanussi (ex-scientifique et artiste) s'ancre avec son film. Toute image de la série d'en bas (« vécu », « naturalisme », « glu ») est susceptible, *passible*, de devenir à tout moment l'objet d'un discours dont le lieu n'a pas à être dit et encore moins montré. Entre le pas-encore-vu du

regard myope et le toujours-déjà-su de l'appareil de savoir s'engage une course de vitesse *dont les plans mêmes, les images sont les enjeux.*

Exemple : Frantisek, au comble de la dépossession et au seuil du mysticisme, va visiter un monastère où vivent, loin de tout, des moines cacochymes. La caméra erre avec lui derrière les moines agenouillés et s'attarde sur le haut de la nuque rasée de l'un d'eux. Double intériorité donc, celle du regard de Frantisek et celle du cerveau du mystique, redoublée de deux écrans : les lunettes, la boîte crânienne. A ce moment précis, plan « de coupe » de la coupe d'un cerveau dessiné au tableau noir de quelque université : une voix off commente et désigne la zone des états mystiques. Double coupure, et du corps et du plan, qui dit qu'il n'y a pas de repli où ne puisse venir retentir le *discours off.*

Dans une scène étonnante, au début du film, des étudiants s'interrogent sur leur carrière, leur rôle, leur métier, leur responsabilité de scientifiques. Un seul ose parler de leur *désir.* Si nous voulions l'argent et la gloire, dit-il, nous nous exilerions tous vers l'Ouest, si nous restons c'est que nous voulons autre chose : les privilèges, les parcelles de pouvoir. Ce sur quoi le film de Zanussi constitue un document exceptionnel c'est bien la question : de quelle idéologie spécifique les scientifiques ont-ils besoin à l'Est ? Plus abruptement : en quoi *croit*, par exemple, le préposé aux hôpitaux psychiatriques ou celui qui « soigne » Leonid Pliouchtch ?

La réponse, on le devine, n'est plus depuis longtemps à trouver dans le scientisme. Que se passe-t-il dans le film ? Frantisek réintègre sa place, celle d'un scientifique encore jeune malgré le temps perdu, malgré la crise. A la fin du film, il apprend que, surmené, il mourra jeune. Ce sacrifice, auquel il consent, le fait entrer dans l'espace de l'humanisme *et* de la névrose, lui donne le droit de s'appareiller à son tour, de mettre un terme à son errance. Dernier plan : les pieds dans l'eau trouble et polluée d'une plage, le regard (et les lunettes) tournés vers le ciel. Autrement dit, il lui faut, à lui aussi, du haut et du bas, de la croyance.

De la religion, il en faut, il en faudra. Un mixte de scientisme (qui permet encore, au nom de la science, le pire) et — de la religiosité (Pologne catholique, sainte Russie). De la religion, il en faut mais pas trop : le mysticisme est un gâchis. Tout le problème est dans le dosage et ce film est le récit d'un dosage ingrat. Ce n'est même plus la politique de la main tendue, la « crise du monde moderne » ou les rapports difficiles entre morale et science, c'est quelque chose comme : « Sujets, encore un effort (et, s'il le faut, un peu de religion) si vous voulez être convenablement appareillés. »

Ce n'est pas parce que *Saló* est le dernier film de Pasolini qu'il faut à toute force y voir un « testament » (ou une lettre piégée, à n'ouvrir qu'avec précaution : « *Personne en effet, semble-t-il, ne peut le récupérer* », a dit du film Roland Barthes). Il est plus simple d'y voir la reconstitution de ce que pourrait être, dans un contexte comparable (fascisme italien) et un décor semblable (Saló), l'ultime tentative pour des maîtres en perdition de *jouir* de leur pouvoir.

On a un peu trop omis de rappeler que la République de Saló (septembre 1943-janvier 1944) n'est, dans l'histoire du fascisme italien, que le dernier acte grotesque, la répétition en grand-guignol de ce qui a déjà échoué comme farce, le cadre à « quelques petites lâchetés en retard ». Saló, ce n'est pas le fascisme triomphant, celui qui se soutient de l'adhésion des masses, d'un délire de la conquête et de la norme. C'est plutôt, sous la protection des mitraillettes, le lieu clos (en cela sadien) d'un *excès* ridicule de légifération, de réglementation, une folie de la mise en scène. Dans ce film comme dans tous ceux qu'il a faits, Pasolini ne s'intéresse pas vraiment à la question de l'adhésion des masses à quoi que ce soit (et pas plus au fascisme).

La question qui l'obsède est la question inverse. Ce n'est pas qu'il puisse y avoir une complicité entre bourreaux et victimes, maîtres et esclaves, dominants et dominés, c'est qu'au contraire entre ces groupes il puisse exister une *hétérogénéité fondamentale.* S'il faut chercher une ligne de démarcation entre eux, ce n'est certainement pas la ligne « stalinienne » qui met toujours la perversion dans le camp des maîtres (par exemple, l'homosexualité, « crime social ») et la norme innocente dans celui des victimes. Cette ligne passe plutôt entre ceux (les maîtres) qui sont prêts au pire pour cerner ce qui par définition ne peut que leur échapper : « un savoir sur la jouissance de l'autre », et ceux pour qui cette question ne se pose pas, n'existe pas (et qui peuvent du coup pratiquer ingénument ce que la morale bourgeoise étiquette comme perversion, l'homosexualité par exemple). Cette ligne de démarcation-là est autrement plus grave que celle qui préside aux habituels jeux de la réversibilité sado-maso avec son moralisme abject (Kazan) ou son esthétisme schizoïde (Jancso), sans parler de la bêtise de la « mode rétro ».

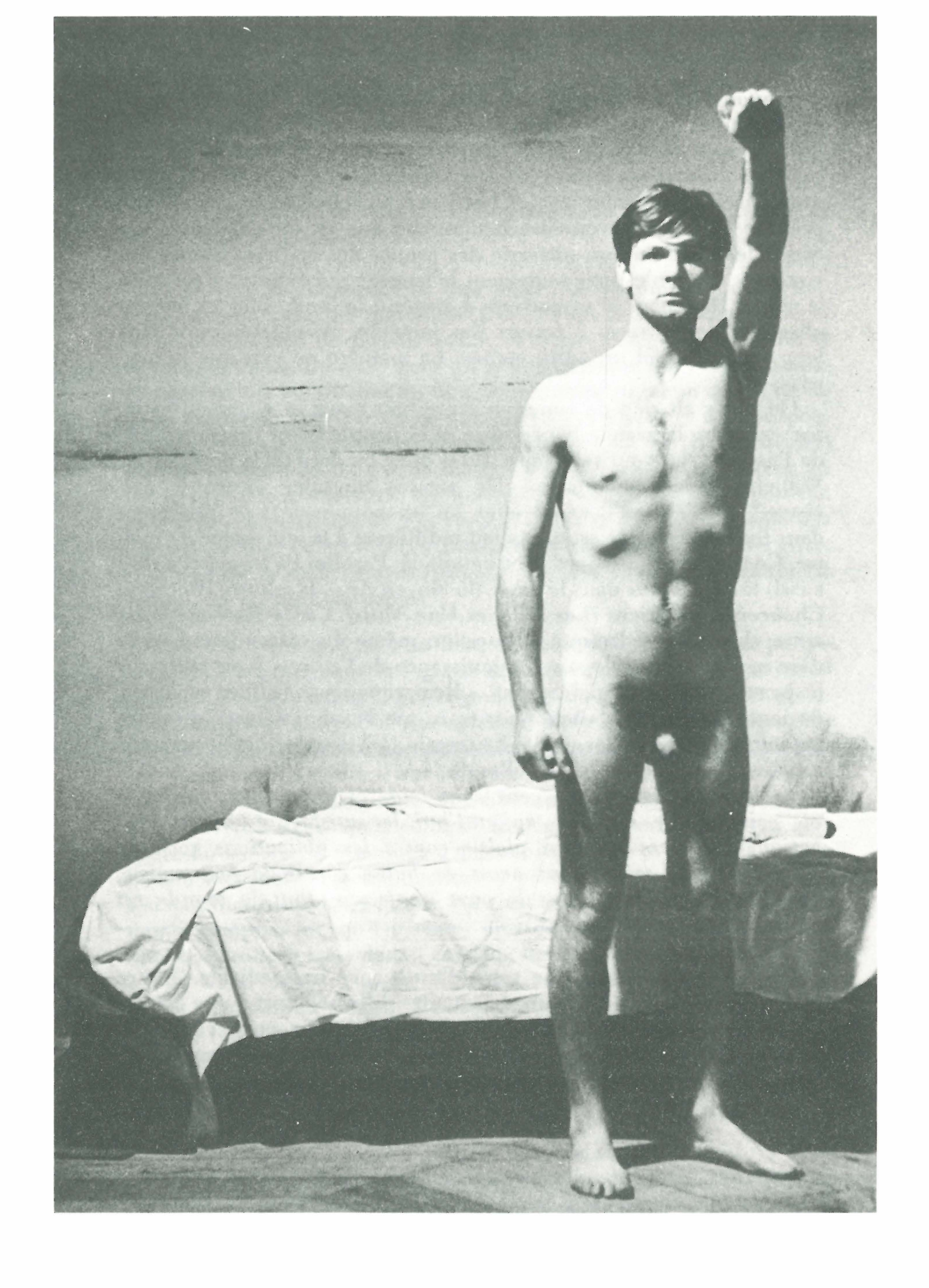
Pour Pasolini, c'était le postulat de sa trilogie « optimiste », il y a un *accès simple du peuple au plaisir* que rien ni personne ne peut entamer. A l'inverse, les maîtres *désirent désirer.* En vain. Pour soutenir la fiction de leur désir, lui trouver une cause, ils convoquent de la façon la plus violente le corps populaire pour en interroger (séduc-

tion, prostitution, torture, question) le secret, lui supposer une jouissance *in se*, à réglementer et dont se nourrir. On peut dire qu'à Saló, ils se re-donnent le spectacle de leur échec de toujours, mais cette fois-ci *in vitro*. A mesure qu'ils avancent, ils en viennent à détruire l'objet même de l'expérimentation, la matière première du film. La mise en scène sadienne est bien incapable de leur livrer la clé de ce désarmant secret : l'accès au plaisir.

Désarmant. On peut dire : le plaisir, c'est bien peu de chose pour résister à la barbarie. La résistance populaire, pour Pasolini, ce n'est pas seulement le refus (celui qui tente de s'enfuir et qu'une rafale abat, celle qui se tranche la gorge), ni la revendication d'une autre politique (le garçon au poing tendu). Il y aussi une résistance qui est à la mesure de l'échec des maîtres à se procurer le moindre désir, une résistance amorale qui se repère dans la collection des petits plaisirs volés à la réglementation despotique, envers et contre tout. Petits plaisirs, appariements qui naissent dans les creux du film, aux moments de relâchement de la maîtrise, et qui se situent dans l'élément du *même*, du *entre-soi*. Jeunes entre eux (par définition), garçons (ceux qui dansent), filles (celles qui dorment), serviteurs (le garçon au poing levé et la servante noire). C'est cet entre-soi, ce narcissisme qui, pour Pasolini, fait résistance et rempart à la stratégie des maîtres dont la logique est d'exiger l'hétérogénéité la plus violente : montages entre le haut et le bas, le noble et le dégoûtant, le jeune et le vieux, etc.

A cette mise en scène, les (futures) victimes se plient, les uns avec dégoût, les autres avec résignation (« Fais-le pour la Madone », dit une fille à une autre), certains même avec un détachement amusé. De ce qu'on exige d'eux, ils ne veulent rien comprendre, la jouissance des maîtres leur vient comme une suite de caprices et ne les concerne pas (même s'ils en meurent). L'aspect réaliste dont je parlais plus haut, son exactitude, est dans cette reproduction de la situation prostitutionnelle. Là non plus, il n'y a pas beaucoup de circulation entre les « plaisirs simples du peuple » et le « désir de désirer » des maîtres.

C'est ce que confirme l'ordonnance même du film, sa « forme ». L'atroce, ce n'est pas seulement ce qui est figé dans les plans (tortures, coprophilie), c'est le caractère traumatique de ces plans, car rien ne permet de les prévoir. Ils sont comme une surenchère d'horreur là où il n'y a pas eu d'enchères. C'est que dans *Saló* (c'est là toute la cruauté du film), toutes les fonctions d'*embrayage*, à quoi on reconnaît habituellement le désir du cinéaste de séduire et de corrompre son spectateur en mettant celui-ci devant le fait à accomplir de son désir (qu'il se passe quelque chose, qu'il y ait de la fiction), toutes ces fonctions sont vouées à un *foirage* absolu.



Un bras gauche dans Saló *de P.P. Pasolini.*

Prenons les « historiennes ». Elles ne sont si terriblement inefficaces, nulles et bébêtes que parce qu'elles sont la parodie de ce qu'elles sont chez Sade. Chez Sade, utilisation (exténuation) du langage sous *toutes* ses formes (décrire, convaincre, exciter, avertir, éduquer, éjaculer, raconter, etc.). Chez Pasolini, échec du langage à faire prendre quelque mayonnaise fictionnelle que ce soit : faiblesse des récits des historiennes, niaiserie des propos des maîtres, silence des victimes. Et ce n'est pas seulement le langage qui échoue, c'est aussi la vision. Rien pour le voyeurisme. Lorsque à la fin du film les maîtres observent les tortures à travers des jumelles, ils ont toujours dans leur champ visuel un autre maître. La maîtrise ne voit que la maîtrise.

Qu'il n'y ait rien de commun entre bourreaux et victimes, entre, par exemple, la grande bourgeoisie et le peuple, c'est l'idée centrale de Pasolini, son vœu velléitaire. Il est donc en deçà de la question de Wilhelm Reich (« Pourquoi les masses ont-elles désiré le fascisme ? »). C'est qu'il existe chez lui un populisme « de principe » dans lequel le peuple est tout à fait indifférent à la jouissance du maître. Ce n'est pas un hasard si ce peuple-là, Pasolini l'a trouvé (l'a rêvé aussi) toujours plus dans le passé (le Moyen Age), la culture (Boccace, Chaucer) ou l'Orient *(Les Mille et Une Nuits).* Car le fascisme, c'est autre chose. C'est lorsque la question même du ressentiment, celle d'un savoir impossible sur « la jouissance de l'autre » (voir là-dessus le beau texte de Daniel Sibony « Remarques sur l'affect ratial[1] »), devient une question vitale pour ceux que Pasolini déteste et ignore autant qu'il peut : les petits-bourgeois, le peuple « petit-embourgeoisé ». Désespoir final de Pasolini : *« Il n'y a plus rien de gai dans le sexe. Les jeunes gens sont laids et désespérés, méchants ou vaincus. Le sexe est aujourd'hui la satisfaction d'une obligation sociale et non un plaisir contre les obligations sociales. Et je ne peux même plus avoir de haine contre la bourgeoisie, parce qu'aujourd'hui dans le pays où je vis, tout le monde est bourgeois. »*

Pasolini condamné à une sorte d'innocence irrémédiable. Maître (d'école, puis artiste célèbre), mais maître diffamé, il est à une place à lui-même incompréhensible : deux groupes de corps, enchevêtrés par l'Histoire, forces de vie et forces de mort, font pour lui l'épreuve crucifiante de leur corps à corps imaginaire.

1. In *Éléments pour une analyse du fascisme*, t. II, 10/18, p. 141.

MATIÈRE GRISE

(« Jaws » de S. Spielberg)

Il y a une mise sur rails du film-catastrophe à laquelle *Jaws (Les Dents de la mer)* obéit :

1. Ouverture. La nuit, sur une plage : des jeunes chantent, boivent, fument. Éméchés (défoncés ?), deux vont pour se baigner nus et se promettre bien du plaisir. Vexée, la mer(e) délègue son requin et envoie ses dents. De celle qui « fut la première » et qui crawle avantageusement sur les affiches du film, il ne restera au matin qu'un tas de chair immonde. A partir de là, tous les rapports sexuels sont suspendus. Au cours d'une scène grotesque, la femme du flic (Roy Scheider) propose à son mari de « se soûler et de batifoler ». Haut-le-cœur du flic et rires des spectateurs : ignore-t-elle, cette idiote, qu'elle pourrait bien être « la deuxième » ? Les rapports sexuels sont donc suspendus jusqu'à ce que l'abjecte mais intelligente bête (de la matière grise, *rien* que de la matière grise) explose en une poudre rougeâtre. Le requin est un tigre de papier.

2. S'il y a quelque part un lien, un seul, entre violence et pornographie, c'est que dans la logique du film-catastrophe (qui est aussi celle de l'impérialisme U.S. : la politique du pire), elles sont exclusives l'une de l'autre. S'il y a violence, il n'y aura pas pornographie puisque c'est la menace pornographique que la violence vient conjurer. Déjà, dans la débile *Tour infernale*, c'est parce qu'un fils à papa (un rien efféminé) drague inconsidérément (gardons à la métaphore sa saveur nautique) qu'il commet la négligence criminelle qui sera cause du sinistre. Il y mourra d'ailleurs (non sans avoir fait la preuve de son incurable bassesse), comme y périra un couple illégitime qui s'aimait incognito, alors que le feu s'est déjà déclaré et que le spectateur a compris, lui, qu'on n'était plus dans la logique du batifolage (du *fool around*) mais dans l'escalade de la violence.

Pas de n'importe quelle violence, néanmoins. Feu, mâchoires, terres tremblantes, servent à re-souder la communauté. Pas à coups de sexe (qui n'en soude que deux) mais à coups de sublimation paranoïaque (qui en apeure beaucoup). Autrement dit — et ce n'est pas le moins inquiétant de l'histoire — « les enfants boivent (ou baisent, ou fument) et les parents trinquent ».

3. Au lieu des rapports sexuels suspendus s'installe un « Trois hommes dans un bateau » du compagnonnage homosexualisant, avec fins nobles et violence viriloïde. On sait que ce compagnonnage se

définit, dans le cinéma américain, par l'exclusion de deux groupes méprisés : les femmes et les politiciens (soupçonnés d'avoir accès à des jouissances louches au regard des hommes, des vrais). Par ailleurs, il s'agit de souder une triple alliance, celle du chasseur, du scientifique et du flic. Alliance qui revêt aussi un caractère de classe : Quint, le prolo qui se tient mal dans la société (joué par l'acteur shakespearien Robert Shaw) et deux représentants des classes moyennes (l'universitaire modeste et rêveur — Richard Dreyfuss — et un flic presque raté) contre la pourriture du fric : promoteurs assoiffés de profits, masses baigneuses irresponsables, maire véreux. Il s'agit enfin de souder la salle de cinéma, d'en faire un collectif de trouille, matraqué comme jamais par une campagne publicitaire qui la rend aussi incapable d'échapper à *Jaws* (le film) que les figurants du film aux dents du requin.

4. Ce « Hou ! fais-moi peur ! » est donc lourd d'un « Comment les rassurer ? » et d'un « Quel prix payer ? ». A un désir mal placé (ces jeunes qui fumaient sur la plage et que la fiction va vite écarter) va se substituer un désir plus socialisable, désir d'en finir avec l'horreur, désir de retour à la normale. C'est là la fonction des films-catastrophe. Mais ce n'est pas la seule : car ce qui est donné à désirer du même coup, c'est la normativité. Ce en quoi ce cinéma, à la limite, fascise.

Qu'est-ce qui fait peur à plus de trois cent mille spectateurs en une semaine ? Et de quoi se rassurent-ils ? De la mise en scène d'une violence qui, comme l'indique justement Alain Bergala, *« garantit les conditions mêmes du plaisir du spectateur et son adhésion ultérieure à toute incarnation de la contre-violence ».*

C'est le cri inusable du juteux qui dit : « Je ne veux voir qu'une tête ! » Rien qui fasse saillie : un corps (d'armée, social) plein, lisse, homogène. Un corps qu'on peut comparer à un cercle qui se ferme, sauf en un endroit où ça bée. C'est à cet endroit que le requin se présente : il y est ce que Lacan définit dans son « schéma de la nasse » comme l'obturateur, l'objet *a*. *Qui* est le requin ? Rien de plus que l'actualisation — venue telle une hallucination de l'extérieur de la nasse — de ce qu'il y a quelque chose de pourri à l'intérieur qui attire le poisson. Ce quelque chose c'est l'ennemi intérieur, c'est-à-dire tout ce qui jouit. Jouissance supposée des jeunes du début, jouissance avérée du duovidu asocial que forment le chasseur et le scientifique. Car rien n'oblige Quint à s'obstiner dans la chasse sinon l'issue fatale qu'il devine : être incorporé par le grand blanc. Rien n'oblige le scientifique à aller reproduire au fond de l'eau et au nez du requin le cube (la cage) scénographique du Quattrocento. C'est un cinéphile évidemment. Ni lui ni Quint ne tueront la bête.

5. Un imaginaire normalisant, cela se met en scène. Assez simplement. Cela consiste à tout filmer (événements, figurants) de deux — *et de deux seuls* — points de vue : celui du chasseur et celui du chassé. Il n'y a pas d'autre point de vue (spatial, moral, politique), pas d'autre place pour la caméra, donc pour le spectateur, que cette double position. On parle avec légèreté d' « identification » au cinéma si on n'a pas vu que dans ce genre de films *l'identification se fait au couple chasseur/chassé*, avec vacillement spéculaire, court-circuit du savoir et du point de vue, perte de tout point de repère, mise dans la peau grisâtre de l'autre, bref tout ce qui conduit à une totale *irresponsabilisation*. Dans le battement de ce double point de vue, la caméra est à la place de l'enfant qui se baigne et pour qui le requin n'est qu'un rectangle noir qui file, et elle est, dans le plan suivant, à la place du requin pour qui la jambe de l'enfant n'est que ce qui dépasse de la surface de l'eau.

L'ÉTAT - SYBERBERG

(« Hitler, un film d'Allemagne »)

1. Il n'est pas très difficile d'imaginer le film que Syberberg aurait dû faire s'il avait voulu rassurer la critique. Il se serait justifié par avance de son choix en mettant en avant la dure nécessité où nous sommes — plus que jamais — d'analyser et de comprendre « le ventre encore fécond d'où a surgi la bête immonde ». Il aurait convié le spectateur à une dénonciation, à une démystification, à un dé-quelque chose. Le film n'aurait pas duré sept heures, ce qui est trop long pour une leçon, trop long même pour un spectacle. Il aurait parlé du « phénomène nazi » et n'aurait pas pris pour sujet avoué Hitler, non pas l'individu Hitler mais *Hitler, un film*.

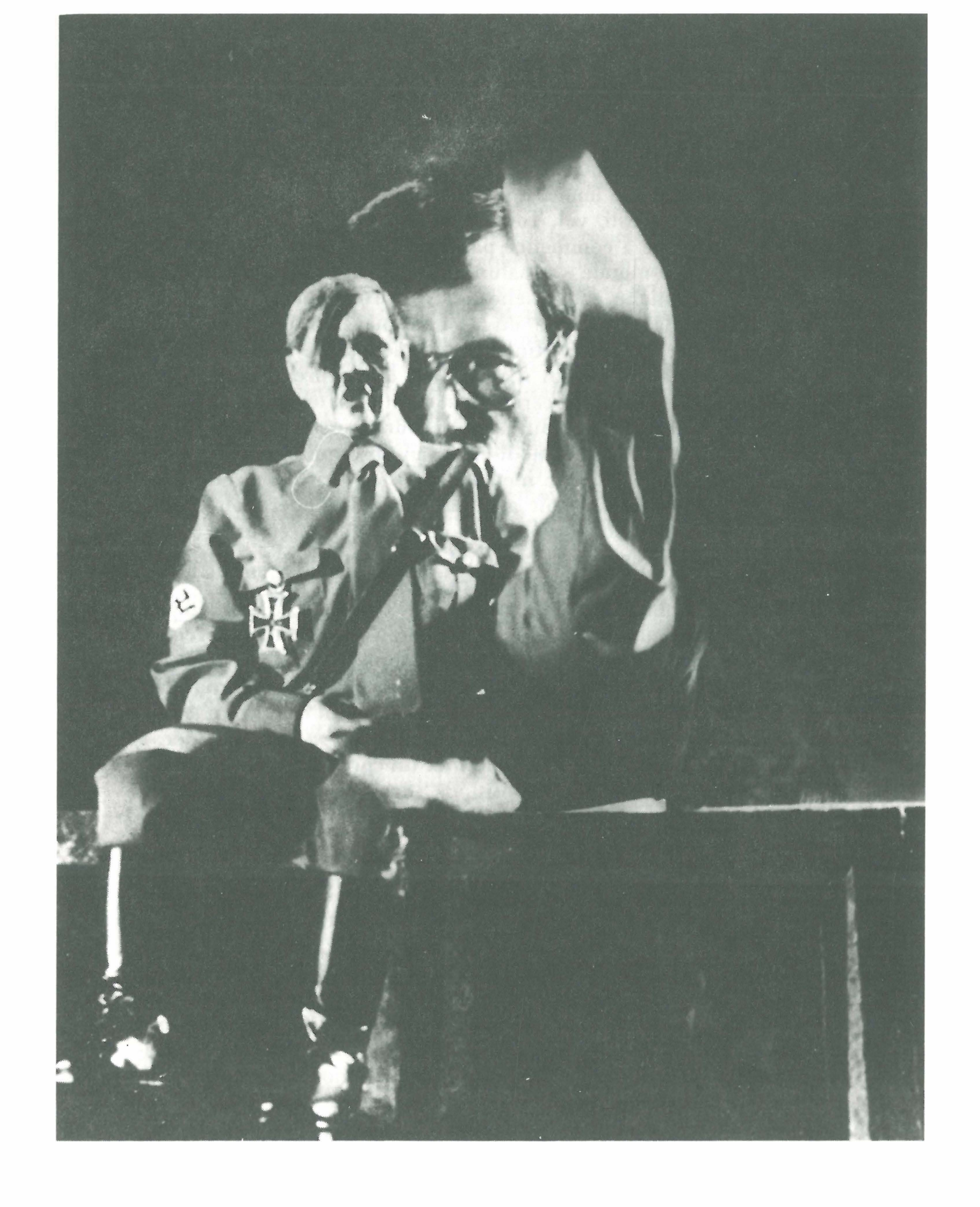
Que Syberberg n'ait pas trop paru soucieux de se dédouaner de son sujet, qu'il n'ait pas multiplié les déclarations disant, trente ans après, sa réprobation du nazisme, qu'il n'ait sacrifié ni à ce qu'il appelle lui-même le « porno concentrationnaire de gauche » (longue tradition, aux succès assurés, allant de *Kapo* à *Portier de nuit*) ni à un vieux-brechtisme de catéchisme (genre *Affiche rouge*) et que, malgré cela, les sept heures et les quatre parties du film ne cessent d'intéresser mais sans hystériser, d'émouvoir sans jamais piéger, de sidérer mais non d'abrutir, il y a là comme un scandale.

2. En inscrivant le signifiant « Hitler » dans son titre même, Syber-

berg indique aussitôt où gît, pour lui, le problème. Qu'il y a un deuil et qu'il ne se fait pas. Que certains mots continuent à ne pas pouvoir être prononcés avec simplicité. Que la connaissance que nous avons des conditions socio-économiques qui ont produit Hitler et le nazisme ne nous tient pas quittes de ce que l'énonciation de certains mots continue à nouer : honte et horreur, fascination vague, humour noir, dégoût. Dans une très belle scène, vers la fin du film, l'un des porte-parole de Syberberg (joué par André Heller) reproche doucement à la marionnette-Hitler, avec cette intonation désolée qui parcourt le film et qui est plus efficace que tous les cris, d'avoir appauvri la langue allemande, d'avoir rendu certains mots imprononçables, de les avoir tués, pire, de les avoir condamnés à hanter la langue d'une façon obsessionnelle. Comme si ces mots étaient devenus des *mots-marionnettes*, à manipuler avec précaution. Que faire aujourd'hui des mots délirés hier ? Des mots comme « Hitler », « juif », « terre », « irrationnel » ? Qu'en faire dans un film, dans des images, là où il ne se trouve plus de guillemets ?

On peut renoncer à ces mots, ne plus les prononcer ou le moins possible ou avec beaucoup de précautions. C'est la politique de l'autruche. L'ennuyeux, c'est que le refoulé fait toujours retour, de proche en proche, dans la dérive des connotations. Le signifiant « Wagner » n'est-il pas suspect, du fait que la propagande hitlérienne a utilisé l'image de marque de l'opéra wagnérien ? Mais que faire lorsqu'on apprend (dans le film de Syberberg, justement) qu'à Wagner — qui l'ennuyait — Hitler préférait Franz Lehar ou Franz von Suppé ? Faudra-t-il faire porter le soupçon sur les valses de Vienne, sur la valse, sur Vienne, sur le prénom Franz ? Non : décidément, il y a bien un travail du deuil à accomplir, des mots à rendre à leur banalité, à leur dénoté. Et sept heures ne seront pas de trop pour cela. Le projet de Syberberg n'est ni pieux ni bien-pensant, il s'agit d'un *exorcisme*, c'est-à-dire d'une autre paire de manches.

3. Comment faire ? Comment Syberberg entend-il gagner le procès qu'il fait à Hitler et auquel il nous convie (nous sommes conviés comme juré, celui qui doit tout entendre, supporter tous les récits, triviaux et terrifiants, *en restant à la même place*) ? Comment gagne-t-on contre un mort ? En lui redonnant un corps, bien sûr. Mais quel corps ? L'idéologie nazie, on le sait, s'est nourrie d'un refus violent, phobique du corps qu'elle n'a pu que sublimer sportif, sain et asexué. C'est pourquoi, par réaction, le cinéma antinazi n'a cessé d'affubler le personnage Hitler d'un corps *à lui*, banal, caricatural, un corps de petit-bourgeois allemand qui serve de cible à la haine du public. Il en va ainsi des grandes fresques héroïco-historiques des pays de l'Est où un acteur pourvu d'une moustache (vraie ou fausse) *se dévoue* pour



Hitler, un film d'Allemagne, *de H. J. Syberberg.*

incarner Hitler d'une façon naturaliste. Cette solution n'a jamais été très convaincante et elle le sera de moins en moins. Syberberg ne l'envisage même pas. Bien plus conséquente est la démarche de Lubitsch *(To be or not to be)* ou de Chaplin *(Le Dictateur)*, deux cinéastes contemporains du nazisme et en lutte contre lui, parce que cette démarche participe de la tradition carnavalesque. Une tradition où l'on sait depuis toujours que le corps du despote n'a pas à être joué, imité, puisque à la limite, il n'existe pas, qu'il est déjà, de part en part, montagne, travesti, vol. Tout le monde peut l'imiter et en rire parce que lui-même a commencé par imiter tout le monde, par être « monsieur tout-le-monde » (qualunquisme). Dans un texte admirable, intitulé « Pastiche et postiche, ou « Le Néant pour une moustache », André Bazin a parlé du « cambriolage ontologique » que représente le vol par Hitler-Hinkel de la moustache de Charlot. En faisant *Le Dictateur*, Chaplin n'aurait fait que reprendre son bien. Nous sommes là au cœur du carnavalesque et c'est le sens du « Hitler en nous » de Syberberg. Surtout pas à prendre dans le sens de « Il y a une bête en nous, un Hitler peut-être, sait-on de quoi elle est capable, quelle angoisse ! ». Cette métaphysique de Prisunic, cette peur d'avoir peur n'ont rien à voir avec la gaieté de l'opération chaplinienne : c'est ce que nous lui avons donné et qu'il a retourné contre nous qu'il faut lui reprendre, comme Charlot reprend sa moustache. Ainsi, faute de *corps propre*, il mourra vraiment.

La force de Lubitsch et de Chaplin leur venait de ce que leur art (le comique) était populaire. Pour de nombreuses raisons, l'exorcisme syberbergien, malgré les emprunts, les citations, le coup de chapeau à Charlot et à Karl Valentin, ne relève pas exactement du carnavalesque. Question de temps. Son point de vue est plutôt celui d'un artiste qui, dans l'après-coup d'une « drôle de paix », *se mesure* à Hitler, à Hitler mort. Et pour Syberberg, redonner un corps à Hitler, ce sera, à travers l'hétérogénéité des dépositions, des témoins des pièces à conviction, des enregistrements, évoquer un *corps parlé*, une marionnette faite de mots.

4. C'est ici que le système que Syberberg a mis en place dans ses films précédents (*Le Cuisinier de Ludwig*, surtout) fonctionne à plein. Système dont on n'a pas fini de faire le tour, système de dissémination du corps. Ce corps parlé, c'est bien sûr la marionnette animée par Harry Baer, le ventriloque, c'est aussi l'image filmée du « vrai » Hitler des *stock-shots* de la seconde partie, un Hitler devenu un peu de celluloïd. C'est surtout celui qui est évoqué dans l'inusable babil des domestiques d'hier devenus les témoins d'aujourd'hui. A entendre Ellerkamp raconter par le menu le lever d'Hitler ou déplorer son manque de goût vestimentaire, nous sommes mis sou-

dain dans une position très particulière face au film : nous rencontrons celui pour qui Hitler n'est qu'Hitler, celui pour qui il n'y a aucune confusion, aucune contamination entre le personnage public (qu'il admire niaisement) et le corps privé (qu'il materne petitement). Ellerkamp est le bon médiateur, celui par qui l'exorcisme peut se faire puisqu'il disjoint radicalement (par bêtise et non par distance critique, c'est là où est l'ironie et le scandale) le *nom* du *corps.*

5. Il y a là beaucoup plus qu'un jeu. Le refus véhément du naturalisme est chez Syberberg inséparable de l'idée qu'il se fait de son art, de lui comme artiste et du cinéma comme « l'art de notre temps ». Une idée qui n'a plus guère cours et qui embarrasse peut-être la critique, qui a perdu l'habitude de rencontrer une telle exigence chez un cinéaste. Car l'orgueil qu'implique une telle position n'est pas niable, ni le culot : culot tranquille, paradoxal, voire adoxal de Syberberg déclarant enfin ouvert le procès d'Hitler, comme si rien n'était joué (dans le réel) ni jugé (dans la tête des gens). Un procès où l'on donne à l'accusé « une chance » et où l'on assigne au spectateur (nous) une place inédite, aberrante, celle de témoin d'un duel singulier, d'un affrontement au sommet, opposant rien moins que Syberberg à Hitler.

Car il ne s'agit pas de vaincre Hitler (ce serait une idée paranoïaque mais malgré tout banale), il s'agit de le vaincre *cinématographiquement.* J'ai déjà dit que la démarche de Syberberg n'était pas exactement « carnavalesque » : il n'instruit pas son procès à partir d'un point de vue « d'en bas », celui du peuple, des victimes ou des martyrs. Par ailleurs, il n'est pas, c'est clair, un intellectuel de gauche : il ne parle *à la place de* personne. Le scandale, c'est plutôt qu'il instruise son procès à partir de son point de vue et de ses intérêts *à lui,* Syberberg, cinéaste allemand né en 1935 en Poméranie, lésé dans son activité professionnelle, dans son métier de cinéaste. Son point de vue, en un sens, est corporatiste. Allemand, il a trouvé en R.D.A., puis en R.F.A., un cinéma détruit, recyclé dans le porno, un peuple inapte au deuil, une langue diminuée, expurgée, etc. Cinéaste plus proche de Benjamin que de Brecht, il va demander à Hitler, cet autre (mauvais) cinéaste, des comptes. Et il le vainc, en retournant contre lui ses armes, au terme d'un duel titanesque de sept heures : un film.

6. Délire, bien sûr. Mais aussi : morale. Délire de la morale. Où réside la morale pour un cinéaste ? Dans ses convictions personnelles, ses choix politiques, les pétitions qu'il signe, les pays qu'il boycotte ? Peut-être. Mais si c'était plutôt que lorsqu'il s'engage, lorsqu'il risque quelque chose, il le fait *au maximum de son pouvoir ?* Il faut entendre ici « pouvoir » dans un double sens. A la fois

pouvoir de celui qui sait que le cinéma a *du* pouvoir, qui en travaille l'impact spécifique, les formes, et qui les sait responsables : celui pour qui, par exemple, il est essentiel que la place du spectateur ne soit pas jouée n'importe comment. Et aussi cet autre pouvoir, lié au statut social de l'artiste et à la valeur d'échange attachée ou non à son nom. A la fois son métier et son image de marque.

Morale *et* folie. Quand on écoute Syberberg, son film et ce qu'il en dit, on ne peut s'empêcher d'entendre, derrière et malgré l'humilité de façade (celle de l'artisan de cinéma qu'il est *aussi*), une énonciation, un ton qui ne trompent pas : ceux d'un État. Et le combat de Syberberg contre Hitler (et contre ce qui, d'Hitler, continue : l'Allemagne sans idéal de Schmidt, Hollywood, la pornographie) est rien moins qu'un combat d'État à État, une guerre de tranchées où le juridique n'est pas la moindre des armes (on se souvient de *Karl May* toujours en procès). Le cinéaste revendique une certaine extra-territorialité à partir de laquelle, devenu à lui tout seul une armée et son chef, il passe des alliances, signe des traités, déclare ouvertes les hostilités et, comme tout État, ment. Nous sommes évidemment très loin de l'image traditionnelle de l'intellectuel-artiste engagé, pris entre ses goûts personnels (son être et sa situation de classe) et la mission morose de soutenir une cause qui n'est la sienne qu' « objectivement » (sa position de classe).

7. C'est pourquoi il est malaisé de se situer par rapport à *Hitler, ein Film aus Deutschland*, qui est pourtant, à l'évidence, l'un des films les plus importants vus depuis longtemps sur un écran. Difficile d'occuper la place que Syberberg nous assigne, cette place étrange où nous sommes à la fois *impliqués* (qui ne l'est par un tel sujet ?) et *en trop*. Car nous ne sommes pas seulement conviés à juger Hitler (en général, c'est fait) mais à vérifier que Syberberg le vainc cinématographiquement. Nous vérifions les armes, nous comptons les points. Il nous est déjà arrivé de nous trouver devant un film dans cette situation un peu ridicule, je pense au *Ivan le terrible* d'Eisenstein — et pas par hasard, puisque la référence à Eisenstein est constante chez Syberberg.

Car le cinéma est assez vieux, a assez vécu pour que nous soyons en mesure d'en raconter l'histoire *aussi* comme un épisode du dialogue qui s'est noué en Occident, il y a deux siècles, entre l'intellectuel-artiste et le despote, éclairé ou pas. Dialogue avorté entre Lang et Goebbels, dialogue retors et pervers entre Eisenstein et Staline. Et surtout, à l'époque où la propagande est la grande tentation du cinéma, sa pente presque naturelle, la contre-propagande de Chaplin et l'extraordinaire renversement d'alliances que constitue, quelques années après *Le Dictateur*, *Monsieur Verdoux* : rien moins qu'une

déclaration de guerre de l'État-Chaplin à l'Amérique, avec le dénouement que l'on sait : ce sont les États-Unis qui viennent s'excuser. Il est clair aujourd'hui que si Lang, Eisenstein, Chaplin ont vu leur destin lié à celui des grandes idées progressistes de leur temps, il n'est pas possible de les y réduire. Pas parce qu'ils seraient aussi « quelque part » des hommes de droite, mais parce qu'ils ont su fonctionner (et survivre) comme des *machines de guerre.*

8. Parmi les nombreuses questions soulevées par le film de Syberberg, j'ai voulu amorcer celle de la nature du dialogue entre l'artiste (le cinéaste) et le leader politique, *aujourd'hui*, soit quarante ans après que Benjamin eut mis en lumière qu'ils étaient devenus des rivaux, puisque travaillant la même matière : la figuration politique. Face au cinéma, art de moins en moins populaire et de plus en plus soumis à la rhétorique publicitaire, quelques irrédentistes continuent à penser le cinéma comme une contre-propagande et à se penser, eux, comme des États en guerre. Ces gêneurs sont évidemment ceux qui voient le mieux la continuation entre les horreurs d'hier (le nazisme est un cas limite) et celles de demain (fascination douce des médias, règne du sondage, désacralisation). Quand Godard, parlant de la télévision, disait, pour provoquer : « La France, mise en scène par Marcellin et Pompidou », il évoquait encore le spectre de l'homme politique-mauvais cinéaste auquel, en tant que cinéaste, il pouvait s'opposer puisqu'il y avait un terrain commun : la mise en scène. Quand Pasolini, peu avant sa mort, envoie au pape lettre ouverte sur lettre ouverte, c'était encore exiger une réponse personnelle (mais le pape, dès la deuxième lettre, fait répondre par un cardinal). Quand Syberberg accuse Hitler d'avoir « enkitsché » l'Allemagne, d'avoir été avant tout un très mauvais cinéaste, vu l'ampleur des moyens mis à sa disposition, c'est la même idée, sérieuse et bouffonne à la fois, d'une certaine époque de l'histoire de la figuration politique au cinéma dont il faut aussi faire son deuil.

ÉLOGE DE TATI

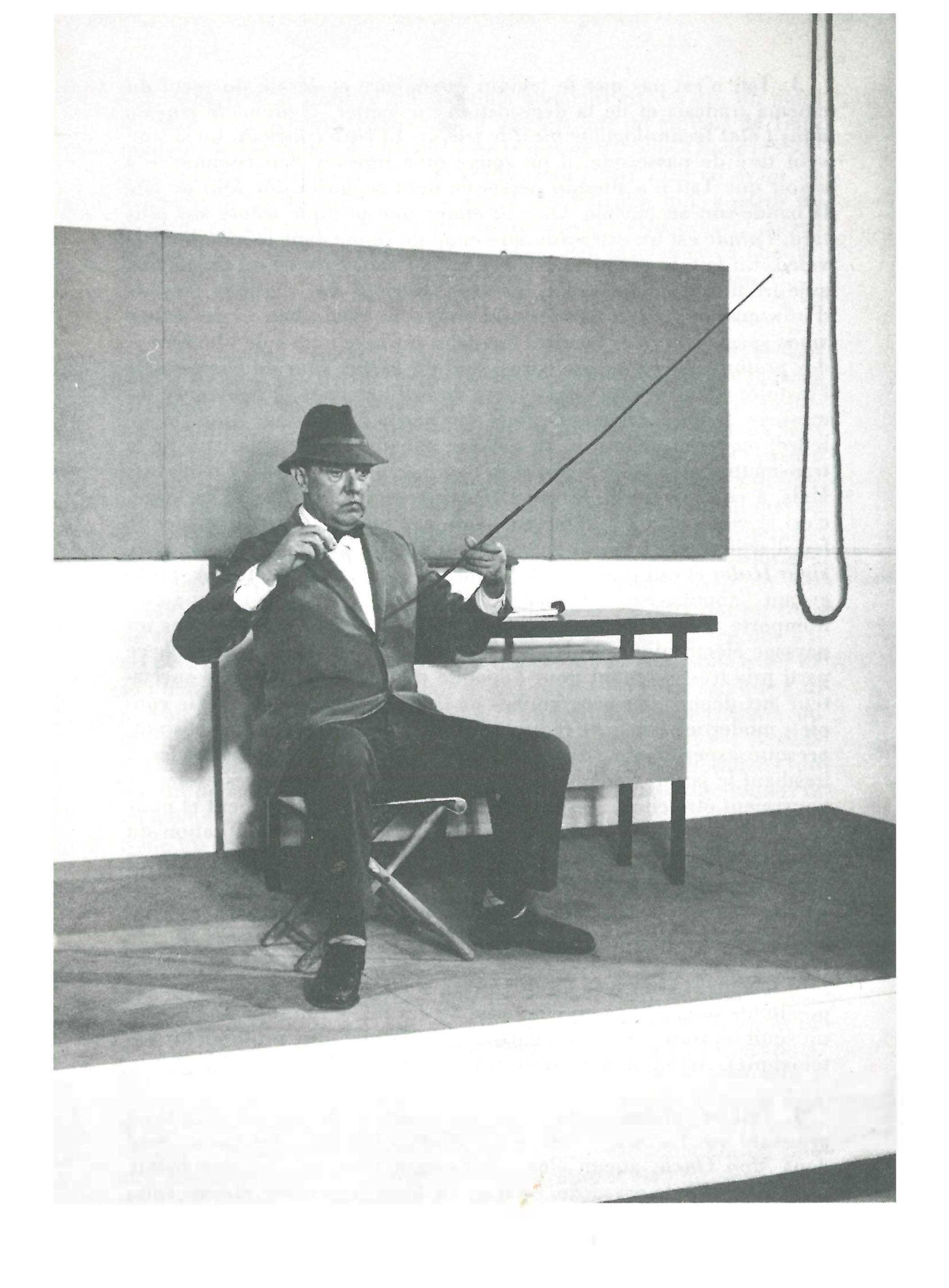
1. Chaque film de Tati marque à la fois : *a)* un moment dans l'œuvre de Jacques Tati ; *b)* un moment dans l'histoire du cinéma et de la société française ; *c)* un moment dans l'histoire du cinéma. Depuis 1948, les six films qu'il a réalisés sont ceux qui scandent le mieux notre histoire. Tati n'est pas seulement un cinéaste rare,

auteur de peu de films (d'ailleurs tous bons) ; il est, vivant, un point de repère. Nous appartenons tous à une *période* du cinéma de Tati : l'auteur de ces lignes appartient à celle qui va de *Mon Oncle* (1958 : un an avant la Nouvelle Vague) à *Playtime* (1967 : un an avant les événements de Mai 68). Il n'y a guère que Chaplin qui, à partir du parlant, ait eu ce privilège, cette souveraineté : être présent même quand il ne filmait pas et, quand il filmait, être exactement à l'heure, c'est-à-dire juste un peu en avance. Tati : d'abord un témoin.

2. Un témoin exigeant, puis gênant. Très vite, Tati refuse la facilité. Il ne joue pas de son image de marque, ne gère pas les personnages qu'il a créés : le facteur de *Jour de fête* disparaît et Hulot lui-même finit par se disséminer — *Playtime* est parcouru en tous sens par de faux Hulot. Il court le risque majeur pour un comique : perdre son public en l'entraînant trop loin. Mais où ? Si admirable soit-elle, sa conscience d'artiste nous toucherait moins s'il ne s'agissait que de hauteur aristocratique ou du repli hautain d'un homme fâché avec son temps et avec le cinéma. Mais il en va tout autrement. Si l'on met en perspective les six films réalisés par Tati depuis *Jour de fête* (1948), on s'aperçoit qu'*ils dessinent une ligne de fuite qui est celle de tout le cinéma français de l'après-guerre.* Peut-être parce que s'il est permis à un comique moins qu'à quiconque de se désolidariser de son temps, même et surtout pour le critiquer, c'est chez Tati que l'on perçoit le mieux, de film en film, l'oscillation caractéristique du cinéma français : *entre populisme et art moderne.* Qui est capable aujourd'hui de prélever, de mimer les gestes les plus quotidiens (un garçon de café servant une consommation, un flic faisant circuler) et en même temps d'intégrer ces gestes dans une construction aussi abstraite qu'une toile de Mondrian ? Tati évidemment, le dernier mime-théoricien. Aussi, chacun de ses films est-il une borne-témoin de « comment ça va » dans le cinéma français. Et cela depuis trente ans. Si *Jour de fête* témoigne de l'euphorie de l'après-guerre, si *Les Vacances de Monsieur Hulot* et *Mon Oncle* affirment la pérennité d'un genre très français (la satire sociale) dans le cadre d'un cinéma « de qualité », *Playtime*, grand film anticipateur, construit la Défense avant que la Défense n'existe, mais dit déjà que le cinéma français ne peut plus traiter du gigantisme de la réalité française, qu'il n'est plus, si j'ose dire, « à la hauteur » et qu'il va se dégrader en s'ouvrant à l'internationalisation, c'est-à-dire l'américanisation qui menaçait déjà le facteur de *Jour de fête.* Effectivement, les deux films qui suivent ne sont plus entièrement français (*Trafic* est une coproduction, un film très européen), ni entièrement du cinéma (*Parade* est une commande de la télévision suédoise).

3. Tati n'est pas que le témoin exemplaire et désolé du recul du cinéma français et de la dégradation du métier, *il prend le cinéma dans l'état technologique où il le trouve.* Et curieusement, lui si souvent taxé de passéisme, il ne songe qu'à innover. On commence à savoir que Tati n'a attendu personne pour repenser dès *Jour de fête* la bande-son au cinéma. On sait moins que presque trente ans plus tard, *Parade* est un extraordinaire coup de sonde dans le monde de la vidéo. En fait, le grand sujet des films de Tati, c'est ce qu'on appelle aujourd'hui les médias. Pas au sens restrictif des « grands moyens d'information », mais au sens où l'entendait MacLuhan : « des *extensions* spécialisées des facultés mentales ou psychiques de l'homme », des *prolongements* de son corps, tout ou partie. *Jour de fête* est déjà l'histoire d'un facteur qui, à force de raffiner dans la délivrance du message, le perd. C'est un enfant qui hérite du message (une simple lettre) mais qui, détourné au passage par un cirque ambulant, ne la transmettra pas : belle métaphore de l'intransitivité de l'art moderne. Mais, à ce moment-là, le spectateur a compris que le vrai message, c'est le médium, c'est le facteur, Tati. Les médias, c'est aussi bien le feu d'artifice tiré trop tôt et par erreur à la fin des *Vacances de Monsieur Hulot* et qui transformait Hulot en épouvantail lumineux, préfigurant l'aboutissement génial de *Parade* où chacun — c'est-à-dire n'importe qui — devient le sillage lumineux d'une couleur dans un paysage électronique. Et les médias, c'était aussi dans *Mon Oncle* ce parti pris très étonnant pour l'époque de ne pas faire rire le spectateur aux dépens des programmes de la télévision achetée par le couple « moderne », mais de réduire cette télévision au spectacle abstrait, presque expérimental, des sautes d'intensité de la lumière blafarde irradiant le jardin ridicule. La liste est sans fin, cent autres exemples pourraient être cités. L'essentiel est qu'il y ait à tout moment et pour n'importe qui (dans une sorte de démocratisation-généralisation du comique qui est le grand pari des trois derniers Tati, et sans doute la reconnaissance que nous sommes tous devenus comiques) un possible devenir-média. Du portier de *Playtime* qui, la vitre brisée, *devient* la porte tout entière à la bonne terrorisée à l'idée de passer sous le rayon électronique qui ouvre la porte du garage où ses patrons se sont bêtement enfermés *(Mon Oncle)*, il y a pour le corps humain la possibilité (menaçante ou comique) de devenir à son tour une limite, un seuil (et non plus, comme dans le burlesque, une profondeur scatologique). Art moderne s'il en fut.

4. Tati ne condamne pas le monde moderne (bâclage et gâchis) en prouvant que l'ancien (économie et chaleur humaine) est mieux. Sauf dans *Mon Oncle*, aucun éloge de l'ancien chez lui : on peut même dire, sans trop de paradoxe, qu'il ne s'intéresse qu'à une chose : com-



J. Tati dans Cours du soir *(tourné pendant le tournage de* Playtime*).*

ment le monde se modernise. Et s'il y a une logique dans ses films, des chemins de campagne de *Jour de fête* aux autoroutes de *Trafic*, c'est celle qui continue à mener les hommes irréversiblement des campagnes vers les villes. Il montre plutôt, d'accord en cela avec des descriptions récentes (schizo-analytiques) du capitalisme que ce devenir-média du corps humain, ça marche très bien dans la mesure où ça ne fonctionne pas. Pas de catastrophes burlesques chez Tati (comme on peut encore en voir chez les Américains : *The Party* de Blake Edwards) mais plutôt une fatalité de réussite qui évoque Keaton. Tout ce qui est entrepris, prévu, programmé, marche et, si comique il y a, c'est justement dans le fait que *ça marche.* Quand on voit *Playtime*, on a tendance à oublier que toutes les actions qui y sont entreprises sont raisonnablement couronnées de succès : Hulot finit par rencontrer l'homme au sparadrap sur le nez avec qui il avait rendez-vous, il répare le lampadaire, se réconcilie avec le fabricant de portes silencieuses, il réussit même à faire parvenir *in extremis* à la jeune Américaine un pourtant dérisoire cadeau. De même, l'ouverture du Royal Garden est un succès : la grande majorité des clients danse, dîne et paie. Rien ne rate vraiment dans *Playtime*, bien que rien ne marche.

5. Nous sommes tellement habitués par le cinéma à rire de l'échec, à jouir de la dérision, que nous finissons par croire que devant *Playtime* aussi nous rions contre quelque chose, alors qu'il n'en est rien. Car chez Tati il n'y a pas de *chute.* Les gags sont toujours amputés de leur chute, du moment de l'éclat de rire. Ou bien c'est le contraire : il y a bien une chute mais nous n'avons pas vu le gag se mettre en place. Il ne s'agit pas d'une façon retorse et élégante de faire rire en jouant sur les ellipses, il s'agit de quelque chose de plus profond : nous sommes dans un monde où moins ça marche plus ça marche, *donc dans un monde où une chute n'aurait plus l'effet de démystification et d'éveil qu'elle a là où l'échec est encore pensable.* De même, l'autre sens du mot « chute ». Nous avons affaire à des corps qui ne sont pas rendus comiques par le fait qu'ils peuvent tomber. C'est le côté non humaniste du cinéma de Tati. Dans le comique, depuis toujours, ce qui est « humain » c'est de rire de celui qui tombe. Le rire n'est le propre de l'homme (spectateur) que si la chute est le propre du corps humain (donné en spectacle). Chaplin est l'archétype de celui qui tombe, se relève et fait tomber, le roi du croc-en-jambe. Chez Tati on ne tombe presque jamais parce qu'il n'y a plus de « propre de l'homme ». L'un des plus beaux moments de *Playtime* est pour moi celui où une cliente du Royal Garden, ayant cru qu'un serveur lui présentait une chaise, va pour s'asseoir sans se retourner (c'est une snob) et s'écroule au ralenti. Gag très drôle, « chute » très belle, mais de quoi rit-on au juste ? Et de quoi rit-on

dans *Parade*, pendant le numéro où on demande aux spectateurs d'essayer de monter une mule intraitable ? Ou celui où les clowns ne cessent de tomber les uns sur les autres en trébuchant sur un cheval d'arçon ? Tomber ici n'est qu'un mouvement du corps parmi d'autres. Cinéaste non humaniste, Tati est assez logiquement captivé par l'espèce humaine, cet animal dont Giraudoux disait à peu près qu'il se tenait debout « pour prendre moins de pluie et accrocher plus de médailles sur sa poitrine ». Ce qui est pour lui source de comique, c'est que *ça* se tienne debout et que *ça* marche, que *ça* puisse marcher. Surprise infinie, spectacle inépuisable.

A une dialectique du haut et du bas, de ce qui s'érige et de ce qui s'écroule (tradition carnavalesque, situation que Buñuel a illustrée : de la caméra à hauteur d'insectes à Simon du désert grimpé sur sa colonne), Tati substituerait un autre comique où c'est le fait de se tenir debout qui est drôle et le fait de vaciller (la démarche de Hulot) qui est humain.

QU'EST-CE QU'ILS DISAIENT ?

(« Ceddo » d'Ousmane Sembene)

Par habitude et par paresse, par racisme aussi, les Blancs ont toujours pensé que de l'Afrique noire émancipée et décolonisée naîtrait un cinéma libéré, chantant et dansant, qui leur ferait honte en les confirmant dans l'idée que, décidément, les Noirs dansent mieux qu'eux. Ce genre de « division du travail » (aux uns la pensée logique, aux autres le langage du corps) a eu pour résultat que les spécialistes occidentaux du jeune cinéma africain, trop occupés à le défendre par solidarité politique ou par charité mal ordonnée, n'ont pas su percevoir ce qui faisait le prix et l'originalité de ce cinéma : la tradition orale, le récit, le verbe. Des « histoires tout à fait autrement » ? Oui, mais un cinéma littéral (et non métaphorique), discontinu (et non homogène), verbal (plutôt que musical). Partir de la parole — et non de la musique —, c'est ce qui caractérisait déjà les premiers films d'Ousmane Sembene, ceux d'Oumarou Ganda et de Mustapha Alassane, ceux faits en exil par Sidney Sokhona. Il en va de même pour le dernier — et le plus beau — film de Sembene, tourné en 1977 et intitulé *Ceddo.*

Le film raconte l'islamisation forcée d'un village situé dans ce qui devait devenir le Sénégal, au XVIIe siècle. Conversion du roi Demba

War et de sa cour, puis des villageois pourtant persuadés, comme le dit à plusieurs reprises leur porte-parole, qu' « aucune foi ne vaut une vie d'homme ». Le roi sera secrètement assassiné, les nobles écartés du pouvoir et les villageois (ce sont eux, les *ceddo*, les « gens du refus ») vaincus, désarmés, rasés, rebaptisés de noms musulmans, prêts pour l'esclavage, bons pour la traite (la suite de ce film, en un sens, c'est *Roots*). Parallèlement à ce premier récit qui a pour centre la place du village, Sembene en poursuit un autre dont le lieu est un *no man's land*, quelque part dans la brousse. La princesse Dior Hocine, fille du roi, a été enlevée par un *ceddo* qui entend protester ainsi contre l'islamisation de la cour et qui tue impitoyablement tous ceux — le frère puis le chevalier servant — qui tentent de la délivrer. Il est assassiné sur ordre de l'imam qui, entre-temps, a pris le pouvoir. C'est alors que la princesse prend conscience de l'assujettissement dans lequel est tombé son peuple : ramenée au village, superbe, les larmes aux yeux, elle tue l'imam : arrêt sur l'image, fin du film.

Dans *Ceddo*, on perd donc sa liberté (le village), sa vie (le roi), ses œillères (la princesse). Mais il y a plus grave. Récit d'un putsch, avec intrusion du religieux dans le politique (comme, disons, *Moïse et Aaron*), passage d'un type de pouvoir à un autre (comme dans *La Prise du pouvoir par Louis XIV*), *Ceddo* est aussi l'histoire d'un droit qui se perd : le droit de *parler*. Un droit mais aussi un devoir, un devoir mais aussi un plaisir, un jeu. Si l'imam gagne, ce n'est pas parce qu'il est militairement le plus fort, c'est parce qu'il introduit un élément au contact duquel les structures du pouvoir africain traditionnel vont imploser. Et cet élément, c'est un livre, un livre qu'on *récite* : le Coran. Entre le début et la fin de l'histoire que raconte *Ceddo*, c'est le statut de la parole qui a changé.

Au début, il est clair que nous sommes dans un monde *où l'on ne ment pas*, où toute parole, n'ayant d'autre garant que celui qui la profère, est d' « honneur ». Lorsqu'il filme ce peuple qui va être réduit au silence, Sembene tient d'abord à lui restituer son bien le plus précieux : sa parole. Calcul tout à fait politique. Car la défaite des *ceddo* signifie que la parole africaine ne sera plus jamais perçue par les Blancs (musulmans puis chrétiens) comme parole mais comme babil, bavardage, fond sonore « pour faire vrai » ou pire, comme « palabres ». Or, ce qu'au-delà d'un souci archéologique (que nous sommes trop ignorants de l'histoire de l'Afrique pour évaluer) Sembene fait surgir, c'est la parole africaine en tant qu'elle a pu aussi avoir valeur d'*écrit*. Car avec de la parole aussi, on écrit.

A la cour du roi Demba War, dans cet espace codé où se noue

l'action et où se défient les protagonistes du drame, *chacun ne fait qu'un avec ce qu'il dit* : le roi et son peuple, les musulmans et les « païens », les prétendants au trône. Jeux oratoires, coups de théâtre, arbitrages et serments, prises de parole et droits de réponse : toujours la parole *engage* absolument. Il n'y a que chez Pagnol où l'on puisse trouver de ces moments incandescents où la parole, fonctionnant comme de l'écrit, fait loi. Le film de Sembene devient alors un extraordinaire document sur le corps africain — acteurs d'aujourd'hui et héros d'hier — *dressé* dans sa langue — ici, le ouolof — comme si la voix, l'accent, l'intonation, la matière de la langue et le contenu des discours étaient des blocs de signification où tout mot est, pour celui qui le porte, le dernier.

Vision idéale, naïve, d'un monde sans mensonge ? Utopie d'un monde d'avant l'idéologie, ignorant tout de l'écart entre énoncé et énonciation ? Voire. Les sociétés dites un peu rapidement « sans écriture » ont des moyens bien à elles de prélever du langage parlé ce qui confère à ce qui se dit valeur d'écrit. Soit l'utilisation de ce que Jakobson appelait la dimension « phatique » du langage (conclure ses phrases en disant « j'ai dit ! »). Soit des gestes qui ont valeur performative. Lorsque Madiar, l'héritier du trône, dépossédé par la nouvelle loi coranique, renie cette loi et se met lui-même hors la loi, il troque une esclave contre du vin qu'il boit solennellement devant l'imam dégoûté qui se bouche le nez. Soit encore des propositions indécidables (Madiar, hors-la-loi, ne parle plus que par proverbes). Soit — et c'est la partie du film la plus saisissante, pour nous la plus neuve — l'existence d'un personnage essentiel, sans lequel la communication ne pourrait pas avoir lieu : le *porte-parole* officiel, un noble bedonnant du nom de Jaafar.

C'est comme si toute une partie du langage — *celle qui n'engage pas* — était dévolue à un seul homme. Jaafar seul peut mentir, exagérer, flatter, ruser, jouer tous les rôles (y compris le sien), occuper toutes les positions du discours. Deux personnages face à face ont encore besoin de lui pour se signifier qu'ils se parlent : « Dis à celui-là que... » Jaafar n'est cependant ni un porte-parole à l'occidentale (celui qui parle à la place de l'homme d'État qui, resté caché, pourra toujours le démentir), ni le bouffon, ni le fou du roi (si fréquent dans la tradition arabe). Il n'est pas celui qui dit la vérité là où tous les autres mentent, il est le seul qui ait le droit de mentir là où tous sont *voués* à la vérité, le seul qui ait le monopole des écarts entre énoncés et énonciation. Sans Jaafar, pas de communication : il est, si j'ose dire, le « blanc » qui espace la parole des autres et en fait, d'une certaine façon, de l'écrit.

Aussi, plus que la chute du roi Demba War, il me semble que *Ceddo* raconte comment quelqu'un est dépossédé de son rôle de porte-parole. A la fin du film, l'imam renvoie Jaafar (qui n'a pourtant négligé aucune bassesse pour rester du côté du manche) et le remplace par un fidèle à lui, Babacar. En fait c'est la fonction qui change. Babacar parle *sur ordre* de l'imam qui, lui-même, est censé parler au nom d'un livre (le Coran) qu'il connaît par cœur. Et un livre, c'est personne. Ce transit vertical de la parole se substitue à la circulation horizontale du verbe africain où un menteur, mis au service de tous, permet à chacun de « tenir parole ». C'est à partir de la défaite de Jaafar que peut commencer, si l'on veut, le règne de l'idéologie, c'est-à-dire l'ensemble des positions, pour ne pas dire postures, que l'on peut adopter face à un Texte intouchable : poses, travestis, excès de zèle, hypocrisies, mécréances déguisées. C'est là où Sembene est délibérément polémique : la férocité avec laquelle il dresse le portrait de l'imam dit assez dans quel mépris il tient tous les serviteurs de dogmes. Plutôt qu'anti-islamique, *Ceddo* est un film anticlérical : Sembene hait les prêtres.

Voilà pour le *Ceddo*-paroles. Reste le *Ceddo*-musique. Je disais plus haut qu'il y avait deux films, deux récits, deux « héros positifs » : le peuple qui résiste collectivement et la princesse qui prend conscience dans l'isolement de la brousse. Les deux films ne convergent qu'aux dernières images, d'autant plus fortes qu'elles constituent un forcing fictionnel. Car lorsque la princesse tue l'imam, il ne peut s'agir que d'une fin improbable, d'un dénouement emblématique : la libération finale, *encore à venir*, de l'Afrique. Sembene, plus dialectique en cela que des cinéastes comme Leone ou Kurosawa, enlace les deux récits sans jamais les confondre, maintient la distance entre la description de la résistance et la fiction de la libération, entre le peuple et ses héros, le collectif et l'individuel, l'archéologie et la convention. Bref, la princesse n'est pas Zorro.

En fait, s'il y a deux *Ceddo*, ils sont traités selon deux approches différentes du cinéma. Si la partie archéologique est fondée sur la parole, la partie allégorique est soutenue par la musique. C'est comme si, toutes les fois que le film faisait appel à des situations connues, appartenant à une mémoire diffuse et transhistorique de l'histoire de la diaspora africaine, c'était la musique (en l'occurrence celle de Manu Dibango) qui venait jouer comme rappel, connotation. Parole contre musique, alors ? Pas vraiment, plutôt une sorte de dichotomie : à la musique tout ce qui nous renvoie à notre supposé-savoir ou à notre déjà-vu, à la parole tout ce qui nous renvoie à notre ignorance — laquelle, sur l'Afrique, est sans bornes. Il s'ensuit un



Dalla nube alla resistenza, *de J.-M. Straub et D. Huillet.*

déplacement d'affects tout à fait passionnant. Quand on marque les villageois au fer rouge, quand on les regroupe sur la place pour les rebaptiser, la cruauté de la situation, loin d'être *soulignée* par la musique, est mise à distance, comme si quelqu'un nous murmurait ironiquement : mais tout ça, vous le savez déjà... Cette musique (des negro-spirituals, du balafon, des unissons qui évoquent le free jazz), au lieu de rassurer, d'exalter ou de dramatiser, se met à faire *sens*, et un drôle de sens. Pour une fois, une musique de film a comme un goût de cendres. Car cette musique est celle que les *ceddo* puis leurs enfants vont élaborer plus tard, ailleurs : aux U.S.A., au Brésil, dans les Caraïbes. Et cela, ils ne le savent pas encore. Et cela, nous le savons (et même, nous aimons ces musiques). Cette musique est un futur antérieur. De même qu'ils ne savent pas que pour nous, Occidentaux, ils vont devenir des êtres de musique, bons-pour-le-chant-et-la-danse, et cela *dans la mesure* où ils auront perdu leur droit à la parole. Une chose est de percevoir dans la musique des opprimés l'expression et le reflet de cette oppression, une autre est de pouvoir un jour se poser la question : mais avant d'être condamnés à chanter leur condition, qu'est-ce qu'ils disaient et comment le disaient-ils ? *Ceddo* hasarde une réponse. *Ceddo* permet surtout de poser la question.

UNE MORALE DE LA PERCEPTION

(« De la nuée à la résistance » de Straub-Huillet)

Le dernier *Straub*film est composé de deux parties distinctes, l'une mythologique, l'autre moderne, les deux sans rapport apparent. Côté *nube* : six dialogues parmi les vingt-sept *Dialogues avec Leuco* écrits par Cesare Pavese en 1947. Côté *resistenza* : des extraits d'un autre livre de Pavese, *La Lune et les feux*, publié en 1950, quelques mois avant son suicide. Ce dernier côté ne surprendra pas : chaque *Straub*film est un relevé — archéologique, géologique, ethnographique, militaire aussi — d'une situation où *des* hommes ont résisté. Là où Nietzsche disait que « le seul être que nous connaissons est l'être qui représente », les Straub pourraient répondre : n'existe pour sûr que ce qui résiste. A la nature, à la langue, au temps, aux textes, aux dieux, à Dieu, aux patrons, aux nazis. A la mère et au père. C'est ainsi que le *plan*, atome de base du cinéma straubien, est le produit, le reste, la *restance* plutôt, d'une triple résistance : des textes aux corps, des lieux aux textes et des corps aux lieux. Il faudrait y ajouter une

quatrième : celle du public au plan ainsi « taillé », résistance obstinée du public de cinéma à quelque chose d'intraitable et qui le nie comme public.

Je ne reviendrai pas là-dessus. D'abord parce que là-dessus on a beaucoup écrit aux *Cahiers* depuis quinze ans. Ensuite, parce que ce qui frappe dans ce «*Nicht Versöhnt* italien » qu'est *Dalla nube*, c'est autre chose : la sensualité, le goût du récit, le bonheur de la langue et comme une volonté d'élucider ce « quoi qu'il en soit, il faut y aller » qui me ferait presque dire que ce film charrie les éléments d'une psychanalyse des Straub par eux-mêmes. Comme si, au sortir de leur triptyque juif (composé du « *Petit Schönberg* », de *Moïse et Aaron* et de *Fortini Cani*), après avoir brandi le signifiant « résistance » comme un absolu (car, sans doute, être juif, c'est résister et, en premier lieu, résister au Livre), ils en entreprenaient la *généalogie*. La résistance est le point d'arrivée d'une histoire qui commence ailleurs, plus tôt, avec la nuée. Quelle est cette histoire qui enjambe deux millénaires, enlace les hommes et les dieux, puis les hommes à la plus effrayante des divinités, l'Histoire ? A partir de quel moment a-t-on résisté ? Et à quoi résiste-t-on, au juste ?

CONTRE LE SPECTACLE. MAIS QUEL SPECTACLE ?

Les six dialogues qui composent la première partie du film prennent acte d'un événement unique : les dieux se sont séparés des hommes. Tout voisinage entre eux est rendu caduc, et aussi l'alliance, la promiscuité, le mélange. C'est la nouvelle loi qu'au premier plan du film, la nymphe Néphélie, la nuée, assise dans son arbre, annonce à Ixion. *« Il y a des monstres »*, dit-elle. Désormais ceux qui — tels les Centaures — participaient d'une double nature savent qu'ils sont des monstres et se cachent. Chaque dialogue marque un approfondissement de la séparation. Je résume : les dieux se désolidarisent des hommes, les abandonnent (deuxième dialogue : *La Chimère*), ils séparent les hommes des choses en donnant à celles-ci un nom (troisième dialogue : *Les Aveugles*), ils les séparent d'eux-mêmes et les transforment en bêtes (quatrième dialogue : *L'Homme-loup*), ils les séparent les uns des autres à travers les sacrifices (cinquième dialogue : *L'Invité*) et la séparation est totale quand ils se contentent, oisifs, de regarder ces sacrifices (sixième dialogue : *Les Feux*).

Ce dernier dialogue marque, en même temps que la fin de la première partie, le début de la résistance, sinon de la révolte, et préfigure la seconde partie — la partie « moderne » — à travers le thème des *feux*. Il vaut la peine de s'y attarder un moment. A son père qui lui explique que ces feux, il faut quand même les allumer, un jeune

paysan répond : *« Moi, je ne veux pas, tu comprends, je ne veux pas. Ils font bien, les patrons, de nous manger la moelle, si nous avons été aussi injustes entre nous autres. Ils font bien les dieux de nous regarder souffrir. »* A dessein, Straub coupe la fin du dialogue de Pavese (le fils ajoutait : *« Siamo tutti cattivi »* — « Nous sommes tous méchants » — et le père le traitait d'ignorant avant de renouveler son offrande à Zeus). De même, il n'avait pas gardé les deux premières phrases du dialogue (Pavese commençait par faire dire au fils : « *Toute la montagne brûle* »), l'entamant avec la constatation par le fils que « *Nos feux, personne ne les voit* ».

On a trop parlé du respect méticuleux des Straub envers les textes pour ne pas noter ici dans quel sens ils savent aussi les violenter. Car ces coupes ne sont pas faites au hasard, ni le fait que ce soit le thème du *regard* qui soit privilégié. La résistance commence au moment où, achevée leur séparation d'avec les dieux, les hommes s'imaginent être le spectacle auquel les dieux prennent plaisir, de loin. Début de la résistance et aussitôt début de la pose, du théâtre. Il y a un goût du théâtre antique chez Straub, de la toge et du drapé, qui renvoie autant à Cecil B. De Mille qu'aux situations de Terreur qu'il connote. Début de la complaisance, de l'esthétisme, d'un « m'as-tu-vu » réservé au corps humain. Entre l'insouciance d'Ixion qui ne prend pas très au sérieux ce que la nymphe lui dit (premier dialogue) et le premier *Non !* (sixième dialogue : la caméra se porte alors au niveau de la main du garçon, une main qui hésite encore à se faire poing), la distance entre les dieux et les hommes, à force de se creuser, est devenue l'espace de la contemplation esthétique. « Le fils : *Et les dieux ? Ils sont injustes les dieux.* Le père : *Si ce n'était pas ainsi, ils ne seraient pas des dieux. Qui ne travaille pas, comment veux-tu qu'il passe le temps ? Quand il n'y avait pas encore de patrons et qu'on vivait avec justice, il fallait tuer de temps à autre quelqu'un pour les faire jouir. Ils sont faits ainsi. Mais de notre temps, ils n'en ont plus besoin. Nous sommes si nombreux à aller mal qu'il leur suffit de nous regarder.* » C'est donc une seule et même chose que le malheur des hommes et leur transformation en objets de jouissance esthétique pour des dieux oisifs. Bien sûr, les dieux, ce sont aussi les patrons, les *spectateurs* — tous ceux qui ne travaillent pas. Et leur résister, c'est d'abord refuser d'être regardé. C'est, par exemple, leur tourner le dos.

Refus du spectacle, honte faite au spectateur-dieu, cet enfant gâté. Pour décrire les dieux à Ixion, Néphélie dit : *« Ils tâtent tout de loin, avec les yeux, les narines, les lèvres. »* La fabrication du plan straubien est tout entière dans une pratique du cadrage qui casse ce lointain, qui apprenne à « regarder de près », qui torde l'espace homogène de la contemplation paranoïaque par où les dieux-spectateurs

dépossèdent les hommes (les acteurs) de leur malheur et par où les hommes, pour leur complaire, se muent en histrions de leur sort, devenu un destin. C'est ce refus d'un arrière-monde, d'un *arrière-plan* qui confère à *Dalla nube* cette sensualité immédiate, pathétique, où le souvenir d'un monde « où l'on serait chez soi », d'une intimité avec les choses, c'est aux sens les mieux liés à la périphérie du corps — l'ouïe, le tact — qu'il faut le confier. Pas au regard.

INSCRIPTION VRAIE OU SURIMPRESSION ?

Il n'y a pas d'arrière-plan, soit. Mais y a-t-il pour autant un plan ? Ou encore, quel est le *contenu* de ce qu'on appelle, par commodité, un plan ? Contenu est à prendre ici à la lettre. Dans un court film intitulé *Toute révolution est un coup de dés*, les Straub font dire un poème de Mallarmé au cimetière du Père-Lachaise : les « acteurs » (un par caractère typographique) sont disséminés — écriture vivante — sur la pente d'une petite colline. Sous cette colline furent enterrées des victimes de la Commune. Mais cela, le film ne le dit pas. Dans *Fortini Cani*, la caméra parcourt plusieurs fois une campagne italienne où, pendant la Seconde Guerre mondiale, des populations civiles furent massacrées. Le contenu du plan, *stricto sensu*, c'est alors ce qui s'y cache : les cadavres sous la terre. De quoi conclure à une sorte de piété nécrophile, dirigée par les Straub contre le spectateur, sommé de savoir ou de se taire au nom du respect dû aux morts — et surtout à ces morts-là. Coalescence impossible entre le perçu et le su, le contenu d'une perception et la perception d'un savoir. En ce sens, la politique (et la morale) des Straub est une politique (et une morale) de la perception. En ce sens, elle est matérialiste, mais à la façon de Lucrèce ou de Diderot. Dans *Dalla nube* aussi, les plans ont un contenu. C'est, par exemple, le champ de blé que l'invité (Héraklès) regarde et admire (cinquième dialogue), mais il sait qu'on le fertilise chaque année avec le sang de la victime d'un sacrifice et qu'il a été désigné pour être cette victime. C'est le plan magnifique de « l'herbe et des acacias » devant lequel, à la toute fin du film, Nuto révèle au bâtard que c'est l'endroit où Santa fut tuée, puis brûlée par les partisans. C'est enfin le plan du loup (quatrième dialogue) dont les chasseurs se demandent quoi faire puisque, de leur propre aveu, *« Ce n'est pas la première fois que l'on tue une bête/Mais c'est la première fois que nous avons tué un homme »*. Ces trois exemples suffisent néanmoins à instiller un doute. Doute quant à *ce* qu'on voit. Car que se passe-t-il dans ce « passage » du polythéisme au monothéisme — qui intéresse tant les Straub — sinon que nous savons de moins

en moins discerner ce qui se *métamorphose*? Du sang en blé, de l'homme en loup, de la femme en feu, etc.

Si bien qu'il y a deux limites au plan straubien. L'une, interne, c'est ce qu'il contient — le plan comme tombeau. L'autre, irreprésentable, indécidable, c'est que toute chose filmée, cadrée, risque *aussi* d'être autre chose. Lycaon, l'homme-loup qui pleure, ne serait pas si bouleversant si, dans le commentaire, les chasseurs ne parlaient de lui comme d'un homme *(« Il s'est défendu comme un vieux, avec les yeux »)* et si leur embarras ne venait pas d'un doute plus profond, doute quant à leur propre identité *(« Es-tu sûr toi-même que tu ne te sentes parfois Lycaon comme lui ? »)*. Risque soudain d'être l'un et l'autre. En ce sens, pour reprendre la problématique de « l'inscription vraie », on peut dire qu'il y a bien quelque chose qui s'inscrit matériellement, indiscutablement, *hic et nunc*, sur le film et la bande magnétique, *sauf qu'on ne sait pas ce que c'est, au juste.*

C'est pourquoi cette idée de résistance est à ce point essentielle pour les Straub. Elle a aussi valeur conjuratoire : la résistance est le seul *indice* qui ne trompe pas, qui atteste d'une réalité quelconque, d'un nœud de contradictions. Elle est, au sens freudien, un symptôme. Là où ça résiste, il faut filmer. Mais on ne sait jamais ce qu'on filme et mieux on peut le décrire, moins on le sait. Dans l'inscription vraie, il n'y a que des traces de l'inscription dont on soit sûr. Le reste est métamorphose, avatar, double identité et double appartenance, erreur, *trahison.* C'est ce soupçon, mieux : le désir de dire ce soupçon, qu'il me semble percevoir pour le première fois avec une telle franchise dans *Dalla nube.*

UN PLAN SANS IMAGE OU DEUX IMAGES DANS UN PLAN ?

Il y a des trucages que les Straub n'utilisent jamais — et qui semblent la négation même de leur cinéma — comme la surimpression ou le fondu-enchaîné. Toutes les fois qu'une image en recouvre une autre (à moins qu'elle ne la contienne), qu'elle la préfigure (à moins qu'elle en soit déjà le souvenir). Le temps de la surimpression est celui du travail actif de l'oubli : une voix nous dit : « Tu oublieras, tu as déjà oublié. » Ces empiétements d'une image sur une autre est une des deux limites du plan straubien. L'autre est l'écran noir (ou vide). Dans *Moïse et Aaron*, il y avait l'éblouissement d'un plan vide, d'une non-image. Dans *Dalla nube*, il s'agit d'autre chose, il s'agit d'une mise en garde : quoi que vous regardiez, un champ cultivé, une colline, une bête, *n'oubliez pas que c'est toujours de l'humain que vous voyez.* Si voir un film, dans la version Godard-Miéville, c'est assimiler papa à l'usine et maman à un paysage, dans la version Straub-Huillet,

c'est assimiler l'usine et — de plus en plus — le paysage à papa et maman. Humanisme donc, au sens d'une prévalence, d'une *prégnance* de l'image humaine en toutes choses. C'est en ce sens que ces films « nous regardent » : un homme nous regarde au fond de chaque image, dans une impossible surimpression. Le cinéma, ce serait ce qui permet de rompre l'enchantement par lequel nous pensons voir autour de nous autre chose que de l'humain, alors que ce ne sont que champs cultivés, arbres taillés, cimetières ignorés, animaux-qui-sont-peut-être-des-hommes (d'où l'interdit de les tuer). Humanisme vieux-marxiste aussi, au sens où Brecht disait qu'une photo des usines Krupp ne nous apprenait rien sur les usines Krupp. Qu'y manque-t-il ? Le travail des hommes et les hommes au travail. Et qu'y a-t-il à apprendre ? Toujours la même chose : les hommes créent les dieux (ou les ouvriers les patrons, les acteurs les spectateurs) et en retour ces dieux les dépossèdent de leur monde, le leur rendent étranger, le leur aliènent. Car il s'agit bien d'aliénation et de réappropriation, d'expérience et de mauvaise conscience, de toute une problématique existentialiste à laquelle se rattache le cinéma des Straub. On comprend du coup leur horreur pour les catégories esthétiques toutes faites : trouver « beau » un plan de paysage est, à la limite, blasphématoire, parce qu'un plan, un paysage, au bout du compte, c'est *quelqu'un*. Il n'y a de beauté que morale. Il ne s'agit pas d'anthropomorphisme. Il y a prégnance de la figure humaine en toutes choses, mais pas le contraire. Si l'on considère qu'un cinéaste n'est important que dans la mesure où il étudie, de film en film, un certain *état* du corps humain, les films de Straub resteront comme des documentaires sur deux ou trois positions du corps : être assis, se pencher pour lire, marcher. C'est déjà beaucoup.

HUMANISME OU HOMMANISME ?

Au moment de la sortie de *Fortini Cani*, Straub avait déclaré que son film ressemblait à du Hawks. Cette comparaison n'avait convaincu personne et avait même choqué. En voyant *Dalla nube*, je me suis demandé s'il ne fallait pas la prendre au sérieux. Les deux cinéastes ont un point commun ; un inintérêt à peu près total pour tout ce qui n'est pas le corps humain : un corps bavard et en mouvement. Un corps mâle. Aussi leur humanisme repose-t-il sur un jeu de mots : s'agit-il de l'homme (espèce biologique), de l'Homme (essence humaine) ou de l'homme (l'humain sous sa forme mâle) ? On a beaucoup parlé de la misogynie hawksienne mais on a peu parlé des *Straub*films sous l'angle de la différence des sexes. Pourtant il est clair que nous sommes, au moins depuis *Leçons d'histoire*, dans un

monde héroïque, guerrier, où les femmes se sont raréfiées au point de disparaître presque entièrement de *Dalla nube*. Pas de femme dans les *Straub*films, j'entends pas de figuration de la femme. Pas de mère non plus. Sans doute parce qu'au regard d'une mère, « l'humanisme », c'est-à-dire l'héroïsme sans objet que son rejeton partage avec ses petits camarades, sera toujours un peu dérisoire, touchant et sans grande portée. L'humanisme, cela se voit de plus en plus, est une invention des hommes, c'est, comme dit Lacan, un « hommanisme », la version sympathique et sublimée de l'alliance des hommes contre les femmes.

Dalla nube alla resistenza s'ouvre sur l'image un peu irréelle d'une déesse (admirable Olimpia Carlisi) et se clôt sur le récit de la mort d'un femme, Santa, que les partisans ont dû tuer parce qu'elle les trahissait, eux aussi. Au début de la nuée et à la fin de la résistance, il y a donc un double jeu, une double appartenance qui ont, par deux fois, figure féminine. Une figure qui matérialise ce autour de quoi les *Straub*films tournent : la trahison. Car au-delà de ces histoires de dieux oisifs et d'hommes révoltés, il me semble que Jean-Marie Straub et Danièle Huillet parlent sourdement de quelque chose qui demeure largement méconnu (parce que de cette méconnaissance dépend la solidité du lien social) : *qu'il y a une indifférence profonde des femmes pour toute croyance en un idéal.* Une indifférence qui contraste sèchement avec la piété un peu mélodramatique dont sont tissés les rapports entre les hommes (voir le pathos dans la saga père-fils de *Fortini Cani* ou encore, dans *Dalla nube*, l'amitié entre le bâtard et Cinto, le petit garçon au couteau). Voilà ce qui résiste à l'humanisme et dont l'hommanisme, en retour, se nourrit : la femme. La femme : ce qui résiste à ce qui résiste, l'homme. La femme, la roche. Car *la roche ne se touche pas en paroles* (troisième dialogue). La roche : élément indestructible que Straub, pas du tout panthéiste, se garde bien d'appeler la nature. *Les choses du monde sont roche*, dit l'aveugle Tirésias — qui fut femme sept ans — à un futur aveugle — qui s'appelle Œdipe.

LA FUREUR DU RÉCIT

(« The Big Red One » de S. Fuller)

Peut-être verrons-nous un jour *The Big Red One.* Pas la version tronquée qui, sous ce titre, a représenté les États-Unis au Festival de Cannes, mais la fresque de quatre heures qui est, sinon le meilleur

film de Samuel Fuller, du moins le plus ambitieux de ses projets. Le film que nous voyons aujourd'hui, trente-cinq ans après que son auteur en a eu l'idée (« quand les *Cahiers* n'existaient pas encore », dit-il lui-même avec humour), n'est qu'une partie du film que Fuller vient de tourner. Double décalage, donc.

LE SPECTATEUR À ZÉRO.

Si ses films ont tant plu à une partie de la critique française des années cinquante, si Fuller fut adopté aux *Cahiers* comme un cinéaste moderne, c'est parce qu'il fut, plus qu'aucun autre Américain (si ce n'est Welles), obsédé par l'idée d'*actualité*. Même quand il racontait des événements du passé, il savait toujours créer ce sentiment de « première fois », de cinéma à ses débuts. Comme si, avant lui, personne n'avait filmé ni personne vu de film. D'un côté, Fuller s'intéressait aux coulisses de l'Histoire et à ses paradoxes (ses héros sont toujours des imposteurs : un faux baron, un faux gangster, un faux Sioux, un faux fou). De l'autre, ses récits avaient toujours une dimension *fondatrice*. Son premier film, *I Shot Jessie James*, met en scène un homme voué à rejouer au théâtre le fait divers dont il fut le héros. Et à la fin du *Jugement des flèches*, cette adresse au spectateur : « La fin de cette histoire, c'est *vous* qui l'avez écrite. » Il y a chez Fuller un journaliste de guerre et un éducateur fou qui partent de cette idée que le *spectateur ne sait rien*. Ou presque rien. Pour dire en deux mots *qui* sont le Baron de l'Arizona, le sergent O'Meara, le Verwolf ou Hitler, Fuller ne fait jamais fond sur le supposé-savoir du spectateur. Un spectateur qu'il doit imaginer autodidacte et pressé : comme lui. Si bien que vexé d'être tenu pour plus ignare qu'il n'est, le public éclairé et bien-pensant a toujours détesté les films de Fuller, les a trouvés primaires ou simplistes, les a couverts d'insultes. Car ce qui gêne chez lui (ou, au contraire, sidère et emporte l'adhésion), c'est moins ses convictions idéologiques (il est clair que Fuller n'est pas de gauche, qu'il aime son pays et qu'il déteste les communistes) que ce *précipité* entre information et fiction. L'information : tout ce qui a un nom (Fuller est obsédé par les noms propres) ; la fiction : tout ce qui porte un masque (le double jeu, c'est ce qui l'excite par-dessus tout).

Ce précipité n'est pas l'ellipse, art de gagner du temps, procédé élégant ; c'est autre chose. Comment, toujours dans *Le Jugement des flèches*, dire vite que la guerre de Sécession vient juste de se terminer ? On peut montrer la une d'un journal ou un figurant hagard qui annonce la nouvelle, mais ce n'est pas cette vitesse-là qui intéresse Fuller, ce qui l'intéresse c'est de filmer la reddition de Lee, joué par

un figurant, marchant rapidement, sans emphase vers un autre figurant qui joue Grant. L'événement historique tel quel, mais sous forme d'un insert.

Fuller est moderne en ceci : le vertige de l'actualité et du manque provisoire de perspective. Dans un petit film fauché, admirable et prémonitoire *(Verboten !)*, il rejoint le Rossellini d'*Allemagne année zéro* et c'est à Rossellini que l'on pense encore en voyant *The Big Red One*; le spectateur et les soldats découvrent en même temps la guerre et plus que la guerre : les paysages et les populations qui lui servent de fond et de réserve. On pense à Godard aussi, sauf que, chez Godard, la passion de la dénotation (« appeler un chat un chat ») risque toujours de l'emporter sur le goût du récit. Chez Fuller, c'est tout le contraire : le récit est ce qui va tout emporter, tout fausser, tout faire dériver. J.-L. G. raconte peu, S. F. raconte trop. L'un ralentit, l'autre fuit en avant. Mais le résultat est le même : ils deviennent des marginaux, des cinéastes dangereux et peu recommandables.

NE PAS POUVOIR NE PAS RACONTER.

Il y avait donc un Fuller « auteur », un indépendant que la machine hollywoodienne avait fini par rejeter. Un Fuller « européen » si l'on veut. Et il y avait aussi un Fuller « américain », américanissime même, moins pour ses idées politiques que par cette capacité à porter à incandescence un trait fondamental du cinéma américain : *l'impossibilité à ne pas tout transformer en récit.* Et, qui plus est, en récit *fondateur*, fondateur de l'identité américaine. Fuller est voué à la fiction comme d'autres le sont à la drogue : au-delà de tout tabou, de toute décence, il est « accroché » à la fiction.

Cette fureur a pu se donner libre cours dans les films de série B des années cinquante. Paradoxalement, c'est elle qui a fait que, contre toute attente, Samuel Fuller, qui avait de l'avance sur tout le monde, n'a pas tiré les marrons d'un feu qu'il avait si fort contribué à allumer. Il lui a manqué le goût du confort, l'art de ménager une « bonne place » à ses spectateurs afin de les unifier *contre* quelque chose (c'est ce que sauront faire Penn, Peckinpah ou Pollack) : il lui a manqué d'être davantage idéologue. Paradoxe, parce que l'idéologie (les discours tout faits, la propagande débile, la langue de bois et les clichés), c'est son sujet, sa matière de prédilection. Autre point commun avec Godard : la langue de bois l'intéresse et lui fait horreur en même temps. Ses films sont des machines pyrotechniques qui partent de la langue et mettent le feu au bois.

Un feu nécessairement ambigu. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Fuller-journaliste et Fuller-éducateur ne font qu'un : il écrit

des romans que les soldats lisent au front, il doit parler avec les mots de la tribu. La guerre pour lui n'est peut-être que l'expérience limite de la richesse des sensations *et* de la pauvreté du langage. Et se sentir « dans l'actualité », c'est parler avec les mots de tous, les mots des G.I., les mots des médias, tout en faisant l'expérience, barbare et raffinée, de leur inadéquation à ce qui se passe vraiment. Mettre ces mots en cause ou entre guillemets, c'est bien sûr élever le débat, gagner en intelligence, mais c'est perdre le vertige de se sentir actuel — c'est-à-dire vivant. Les films de Fuller partent de ce qui semble stable, fixe, érigé et costumé, donc de l'imaginaire américain moyen (un imaginaire spontanément raciste) pour ruiner en cours de route toute appartenance, toute identité. Plus par *excès* de fiction que par souci de recul critique. Je ne crois pas que les grands Américains (Griffith ou Welles) aient procédé autrement : jamais en mettant des guillemets aux mots de la tribu mais plutôt par dérèglement, excès, gâchis.

Fuller, lui, va jusqu'au bout de l'idée de catharsis qui est la conséquence obligée de cette fureur du récit. La catharsis permet de *vivre avec* ce qu'il ne faudrait pas (voir se) répéter. Elle n'a rien à voir avec le « travail du deuil », ce soupçon qu'entre fiction et document, rêve et preuve, il faut inventer de nouvelles distances et de nouveaux rituels. Le cinéma moderne, bâti sur le travail du deuil (Syberberg, Godard), a donc été européen. Pas le cinéma américain, qui fuit toujours vers la catharsis *(The Deer Hunter).* Entre les deux, Fuller est le seul qui ait osé, vingt ans avant *Holocauste*, faire se rencontrer dans un même film *(Verboten !)* les deux séries d'images : celles des *stock-shots* projetés aux procès de Nuremberg et celles de sa propre fiction de film B.

LA DANSE MACABRE COMME FORME FILMIQUE.

The Big Red One est donc, dans sa forme actuelle, un film de guerre traditionnel, superbement filmé, précis et sec : un film « comme on n'en fait plus ». Ce que l'on peut deviner du projet initial donne à imaginer un film plus ample, plus démesuré : une traversée de toute la Seconde Guerre mondiale, vue à travers les missions successives d'un régiment, d'une escouade — quatre hommes plus un, « le Sergent », joué par un Lee Marvin vidé de toute expression. Ces quatre personnages indestructibles traversent des pays qu'ils ne connaissent pas (l'Algérie, la Sicile, la France, la Belgique, la Tchécoslovaquie, l'Allemagne enfin), ils rencontrent d'autres soldats, amis ou ennemis, collaborateurs ou résistants, et à la fin c'est à eux encore qu'il revient de libérer, d'ouvrir et de *découvrir* les camps de la mort.

L'idée traditionnelle de Fuller sur la guerre, c'est qu'elle se

ramène à une seule question : tuer ou être tué. Le reste ne serait que bavardage d'intellectuel. Idée irréfutable mais courte. Certes, ses films ont toujours tourné autour de la question de l'*identification* (à l'autre, à l'idéal, à l'autre-idéal) et aux aberrations d'un éternel « je t'aime-je te tue ». C'est leur double jeu qui protège les héros fullériens de l'horreur d'une rencontre avec un double dont, tel William Wilson, ils mourraient. Ils sont *déjà* doubles. Mais la guerre est le moment où, malgré tout, cette rencontre a toutes les chances de se produire, où l'on risque à chaque instant de croiser le regard de l'autre, de cet ennemi qui ne l'est que par jeu (que par double *je*). Chez Fuller, cinéaste parmi les plus violents, la violence est toujours mimétique. C'est celle des masques qui ne tiennent pas (tout son cinéma est à l'image de la prodigieuse scène d'ouverture de *The Naked Kiss* : dans la bagarre, une femme perd sa perruque — elle est chauve). C'est celle des idéologies qui ne tiennent guère mieux (au sens où, selon la forte expression de Zinoviev, l'idéologie est quelque chose qu'on « adopte », donc une sorte de masque volontaire).

COMMENT FINIR ?

La grande différence entre la vie et le cinéma, c'est qu'à la fin d'un film, un peu d'écriture, le mot FIN, vient barrer *une* image. C'est là la vérité du rapport entre l'image et l'écrit. A travers l'itinéraire du « Sergent », Fuller se demande à quelles conditions il pourrait y avoir une fin des guerres. La réponse est littérale, teintée d'humour noir : il n'y aurait plus de guerres *si une seule guerre* pouvait réellement prendre fin. Mais il suffit d'un soldat quelque part qui ignore que l'armistice vient d'être signé (c'est l'histoire du héros du *Jugement des flèches* ou de ces soldats japonais qui « tiennent » encore des îlots du Pacifique) pour qu'il y ait une *fatalité* du retour des guerres. Une balle en trop et c'est la fureur du récit qui reprend. C'est ce qui arrive par deux fois au « Sergent », en 1918 et en 1945. L'obsession fullérienne — il s'agit même du symptôme obsessionnel type —, c'est la balle tirée une seconde trop tard et le héros de guerre redevenu meurtrier de droit commun. Mais comment savoir que « la guerre est finie » ?

The Big Red One, opus magnum de Samuel Fuller, est hanté par le désir d'en finir, d'inscrire le mot « fin » pour de bon. D'où le happy end final, émouvant parce qu'invraisemblable. « Tuer ou être tué », cette sagesse de juteux, c'est un choix truqué. D'une certaine façon, celui qui tue meurt aussi, il se suicide. Il devient la Mort elle-même, ce qui ignore le double jeu. Le double jeu est ce qui sauve de la vio-

lence mimétique : seuls les imposteurs sont vivants. Sinon, sous les traits des quatre soldats du film, trop beaux, trop invulnérables, il faut voir la grimace des Quatre Cavaliers de l'Apocalypse. Être passé dans le camp des survivants, avoir tué l'*autre* en soi, c'est être vraiment mort.

PERTES DE VUE, II
(1977-1981)

Les corps-langages

(Ça parle)

Dernier chapitre. Trop proche pour avoir à être replongé dans un contexte. Le corps humain, disais-je, est une énigme ? Certes. Mais sonore, aussi. Surtout au cinéma. Il parle interminablement et parfois même avec la voix d'un autre. Le cinéma français, plus que n'importe quel autre, est l'histoire d'un mot à mot qui tourne vite au corps à corps (et vice versa). C'est là sa force (et sa faiblesse), le signe de sa modernité, sa singularité.

Le dialogue de cinéma (entre tous les sons) est un objet paradoxal. Difficile de l'étudier sans étudier du même coup celui qui le dit : l'acteur, évidemment. Surgit tardivement le grand perdant du cinéma moderne, le refoulé de notre cinéphilie et de ce livre-ci. Surgissement modeste : le « modèle » selon Bresson, les charades vivantes de Biette ou les mascottes de Truffaut sont encore très loin d'Errol Flynn ou de Rock Hudson dans un film de Walsh. Et pourtant...

L'acteur de cinéma (entre toutes les sources sonores) est un objet paradoxal. On ne peut disjoindre son image de tous les films où il a figuré, « où il a été ». Pour les cinéastes d'aujourd'hui (Wenders), il est comme un emblème légitimant, la preuve de leur appartenance à l'Histoire du Cinéma. Il est la partie du film qui appartient aussi à d'autres films, une précieuse impureté, un rêve éveillé. Non seulement, il dit son texte, mais il est lui-même texte, de pied en cap.

L'ORGUE ET L'ASPIRATEUR

(Bresson, le Diable, la voix off et quelques autres)

> ... étant donné que l'air est un corps pesant, et que par conséquence (selon le système d'Epicure) il descend continuellement, il descendra forcément plus vite encore s'il est entraîné par le poids des mots, car ceux-ci sont également des corps très pesants et très denses, si l'on en juge par la profonde impression qu'ils nous font et qu'ils nous laissent. Il faut donc les lancer d'une certaine altitude sinon ils ne peuvent ni prendre la bonne direction, ni tomber avec une force suffisante.
>
> SWIFT

Je voudrais décrire le dispositif sonore d'une des scènes du *Diable probablement*, située vers le début du film. Il s'agit de la scène où Charles et ses amis pénètrent dans une église (on les a déjà vus quitter une réunion politique sous les huées) pour se trouver immédiatement pris — et le spectateur avec eux — dans un débat assez lugubre où l'on devine qu'il est question de l'Église post-conciliaire. Comment décrire cette scène (ce fragment plutôt : il n'y a plus de scènes depuis longtemps chez Bresson), *du point de vue du son ?*

— Rien ne l'annonce. Le spectateur n'a pas, n'aura jamais d'avance. On est très vite (trop vite, pour ceux qui n'ont pas aimé le film) au cœur d'un débat, lequel, d'être réduit à ce cœur, se trouve aussitôt dé-naturalisé.

— Ce débat a lieu entre tous et tous. Il vaudrait mieux parler d'un *tour de paroles* : hargneuses, éteintes, émanant de zombies. Ou d'une suite de questions n'attendant ni réponse, ni réplique.

— Tous parlent, mais chacun n'articule qu'une phrase. Chacune de ces phrases est ponctuée d'un violent point d'orgue. Il semble que la violence qui fait défaut à ces paroles soit déplacée sur cette scansion sauvage. Auparavant, un plan rapide nous avait montré l'organiste s'asseoir devant son clavier et l'ouvrir.

— Car à ces deux sons qui s'ignorent, l'orgue en haut et la discussion en bas, s'ajoute un troisième : un aspirateur que l'on passe sur un tapis rouge.

Qu'est-ce qui fait tenir ce fragment ? Où est le fil, la logique ? Ni dans la psychologie supposée des personnages (Charles aurait décidé d'assister à ce débat), ni dans la dramatisation de la scène (il y serait intervenu). Elle est ailleurs. Elle réside dans le fait que dès qu'ils pénètrent dans l'église, Charles et ses amis sont pris dans un disposi-



Le Diable probablement, *de R. Bresson.*

tif sonore, aléatoire et hétérogène, le *montage* du débat, de l'orgue et de l'aspirateur qui, littéralement, *dispose* d'eux. Hétérologie bressonienne dont les trois termes sont le haut (l'orgue), le bas (la discussion) et ce qui ruine l'opposition du haut et du bas : le trivial (l'aspirateur). Les nouveaux venus ne pourront qu'ajouter quelques sons à ce dispositif sonore, à ce bric-à-brac qui est le vrai « sujet » du film. Ou encore, comme on dit dans *Ici et ailleurs*, le son, d'emblée, est *trop fort*.

Il y a dans *Le Diable probablement* un paradoxe. Jamais Bresson n'a paru autant soucieux d'être actuel et jamais il n'a marqué aussi rageusement, aussi radicalement, le mépris dans lequel il tient *tout* discours. C'est là son pessimisme. Pas seulement parce que le discours, le fait de discourir — et vite de pérorer — donne nécessairement lieu à du théâtre (emphase, pathos) et transforme les « modèles » en acteurs ou en histrions, mais aussi parce que tout discours, en tant qu'il vise à la trivialité (pire, à l'édification) suppose un *émetteur* et que, pour Bresson, l'émetteur humain est un dispositif sonore incomplet et dérisoire.

Car il y a une hiérarchie sonore. Au plus bas : les discours et les discoureurs. Charles en rencontre quelques-uns le long de son (élégant) chemin de croix. Du libraire qui « prône la destruction » dans une crypte à l'ineffable docteur Mime, le grand psychanalyste. S'ils sont condamnés (sans appel), c'est que ces raisonneurs ne résonnent pas. Leur parole est éteinte, mate, figée. Leur rapport à l'argent est du même ordre : le carnet de chèques grâce auquel le libraire veut acheter la fille ou, dans le tiroir entrouvert du docteur Mime, les billets et les chèques en vrac. Dans l'argent-papier, il y a quelque chose de solidifié, d'étronisé, d'in-sonore que l'on comprend mieux si l'on se réfère à la scène « inspirée » du film, celle de la seconde visite à l'église. Lorsque Valentin suit Charles « sous condition » (il est sous drogue) à l'église, la nuit, c'est sous le signe du sacrilège (Valentin fracture les troncs) et du simulacre (Charles passe du Monteverdi sur un électrophone) que le double ruissellement des pièces et de la musique vient réaliser la métaphore *voix/or*.

Autre raisonneur : Michel, l'écologiste. C'est une figure bressonienne bien connue : « le meilleur ami » aux discours édifiants, en général sexuellement désiré (mais non aimé) par l'héroïne, situation dont il profite (on se souvient de l'ami du *Pickpocket*, Jacques). Dans *Le Diable probablement*, Michel travaille à un film d'intervention écologique qu'on le voit (se) projeter avec (pour ?) quelques amis. On s'est gaussé de cette scène, y voyant la sénilité de Bresson prêt à tous les opportunismes pour être crédible dans sa peinture supposée de *la* jeunesse. Mais cette scène est tout sauf simple. Car le film d'intervention est muet et Michel et ses amis en « disent » le commentaire dans

le temps même de la projection. Ce commentaire, qu'il n'a jamais été aussi justifié d'écrire, à la suite de Pascal Bonitzer, « comment-taire », ils le lisent, le répètent, l'ânonnent. On assiste rien moins qu'à la fabrication d'une voix off.

Il y a, du coup, quelque chose d'inquiétant dans le spectacle alterné des images du film dans le film (et à leur violence immédiate : la toilette du pétrolier, les boues rouges, le massacre d'un bébé-phoque) et du mouvement des mains des commentateurs munies de lampes électriques, ciconscrivant sur le papier l'information à lire, à réciter — à plaquer sur les images. Fabrication de la voix off : il faut tout le culot de Bresson pour filmer ces jeunes gens bien mis qui, face aux images qui illustrent leur propre cause, ne peuvent que les recouvrir d'un discours qui *déjà* ne résonne plus en eux, qui les arraisonne plutôt. On a assez parlé, aux *Cahiers*, des coupables facilités de la voix « off » (on verra plus loin pourquoi j'y mets des guillemets) pour ne pas manquer d'être frappé par le spectacle du décollement en train de s'opérer là, sous nos yeux, entre la violence muette des images et le commentaire blasé de la voix, entre le cri silencieux de ces images et la voix « planquée » dans l'obscurité.

Incapacité des discours humains (et de la voix qui les porte) à *soutenir* la violence du monde. Le pessimisme de Bresson ne date pas d'hier ; dans *Le Diable*, il est seulement plus à nu. On aura compris que le problème n'est pas tellement de savoir ce que cherche Charles (sa quête) ou ce qu'il pense (ses convictions), s'il est opposé ou non à la croisade écologique ou à la nourriture macrobiotique. Le débat d'idées, en effet, s'enlève toujours sur un dispositif sonore déjà assourdissant (les huées de la crypte, les arbres qu'on abat), sur un trop de décibels. Le son est toujours trop fort. Et si Michel est discrédité aux yeux de Charles, ce n'est pas parce que l'abattage des arbres (auquel il consent) dément ses convictions écologiques, c'est parce que le bruit atroce que font les arbres dans leur chute rend *a priori* tout débat *inutile puisque inaudible*.

Voilà pour le « matérialisme » de Bresson : en ce qui concerne les discours, c'est l'oreille et non le cerveau qui tranche. La voix n'est qu'un bruit, l'un des plus faibles qui soient. Et ce que cherche Charles, ce n'est certes pas d'être convaincu (sûr qu'il est de sa supériorité), ni de convaincre (prêt comme il est à dire à peu près n'importe quoi pour avoir le dernier mot), c'est d'être vaincu. Et dans la logique bressonienne des corps sonores, il ne sera vaincu que par un bruit plus fort que tous les autres : un coup de feu dans l'eau, puis dans la nuque.

Il faut donc écarter — quitte à décevoir — la question de savoir si Charles est un emblème de la jeunesse actuelle vue par l'auteur. Bresson ne se « penche » pas tardivement sur les jeunes puisque c'est

là, depuis toujours, son seul objet d'intérêt. Le « modèle » bressonien n'a jamais plus de trente ans. Il vaut mieux étudier Charles comme un corps sonore parmi d'autres, élu parmi d'autres.

Charles, au fond, ne tient qu'à une chose : avoir le dernier mot. Mais pas à la façon d'un beau parleur qui l'emporte intellectuellement, plutôt à la façon d'un perroquet. Dans cette quincaillerie de machines sonores plus ou moins emballées, il n'a le dernier mot que parce qu'il n'a jamais le premier et on ne saurait mieux le comparer qu'à la nymphe Écho, laquelle, selon Ovide, *« ne saurait parler la première/qui ne peut se taire quand on lui parle/qui répète seulement les derniers mots de la voix qui la frappe »*.

Mauvais émetteur-récepteur, le héros-nymphe bressonien ne peut aller contre ce son trop fort qu'à être, comme l'église deux fois vide, un pur lieu de passage, une caisse de résonance. D'où l'aspect déceptif du film. Lorsque au cours d'un faux morceau de bravoure, Charles tient tête au docteur Mime, il ne sait rien faire d'autre que lire, avec la voix pâteuse d'un snob excédé, la liste déchirée d'un magazine de ce qui lui apparaît comme les « horreurs » de la civilisation moderne. Il ne peut que répéter. Vivre (avant d'acheter auprès du silencieux Valentin son droit de mourir), c'est faire résonner en lui, sans discours, sans même ouvrir la bouche, ce monde où le son est trop fort, l'accompagner dans son vacarme. Il s'agit d'un mode archaïque de résistance, connu de tous les écoliers du monde : le chant à bouche fermée, le « bourdon ». Nostalgie religieuse, bien sûr : on appelle *neume* au Moyen Age des phrases musicales émises d'une seule haleine *(uno pneumate)*. Sans ouvrir la bouche, car à supposer qu'on l'ouvre, qui sait qui viendra s'y engouffrer ? Le diable, probablement.

> Les cordes vocales peuvent vibrer en l'absence de tout courant d'air et sous le seul effet des stimulations nerveuses.
>
> MOULONGUET ET PORTMANN

Il faut donc en venir à la voix, faire un détour par elle. Et même, un long détour. En termes lacaniens, il s'agit d'un objet *a* et un de ses objets partiels est la bouche. Mais la voix ne se fabrique pas seulement dans la bouche, elle vient toujours de plus loin. *La voix intéresse l'ensemble du corps.*

Au cinéma, la voix a ceci de particulier qu'elle peut avoir un double visuel, comme une ombre dont elle serait la proie. Elle ne semble en effet jamais aussi saisissable, tangible qu'*au moment* où elle est émise, où elle quitte le corps dans le dessin et la torsion des lèvres. Cette métonymie est décisive : c'est ce qui est *vu* (les lèvres en mouvement, la bouche ouverte, la langue et les dents) qui permet de conclure à la réalité de ce qui est, au même moment, *entendu.*

Il n'y a d'autre moyen d'assigner un corps à une voix que de s'assurer de ce double visuel : c'est lui qui décide de la réalité de ce qui demeure, par définition, invisible. Le cinéma non parlant s'est nourri de cette métonymie (pas de fumée sans feu, par de bouches mouvementées sans voix) résolue en métaphore (c'est le carton, l'intertitre, qui venait à la place de la voix). Comme dit Anne-Marie Miéville dans *Comment ça va* : c'est le regard qui dirige. C'est à lui que nous devons de protester devant un film mal synchronisé ou mal doublé. Mais pour que cette protestation prenne tout son sens, il faudrait savoir si nous sommes à même de reconnaître si un pied ou un dos sont synchrones ou pas. Et on voit bien que cette question nous vient de Bresson, l'un des premiers à avoir fait du corps morcelé de ses « modèles » l'ombre de la voix et son double visuel.

« *Barbarie naïve du doublage*, écrit-il dans ses *Notes sur le cinématographe* (p. 56). *Voix sans réalité, non conformes au mouvement des lèvres. A contre-rythme des poumons et du cœur. Qui " se sont trompées de bouche "*. » Bresson est de ceux (il y a aussi Tati) qui exigent depuis toujours un certain réalisme du son. Ce en quoi il a exercé une profonde influence sur les plus novateurs des cinéastes de la Nouvelle Vague. En même temps, dans cette citation, il ne parle pas seulement de la bouche et des lèvres, mais aussi des poumons et du cœur. Car son exigence ne l'a pas précipité du côté du fétichisme du son direct mais, au contraire, vers une pratique obstinée et méticuleuse de la postsynchronisation, conçue comme dosage et partition. Pourquoi ? Parce que justement *il distingue la voix de la bouche*. La bouche est le lieu où se lit le plus facilement (le plus paresseusement aussi) que quelque chose se dit. Mais voilà, la voix intéresse l'ensemble du corps : le cœur, les poumons qui, eux, ne se voient pas.

Pour aller plus loin dans cette direction, il faudrait accueillir avec méfiance tout un vocabulaire, celui du *in* et du *off*, trop étroitement repris du domaine du visuel et reconduisant, sans qu'on y prenne garde, l'hégémonie de l'œil et sa conséquence obligée : la mutilation de l'oreille (le cinéma, ce serait avant tout l'image, l'image qui « en fout plein la vue » le regard qui dirige, etc.). L'avènement des techniques du direct dans le reportage télévisé, le film ethnographique et le cinéma militant, redoublé par tous les délires sur l'immédiateté insécable de l'audiovisuel (Rouch et Straub, vite copiés, mal compris), ont entraîné un rabattement de l'espace sonore sur l'espace visuel, celui-ci avérant celui-là, lui servant de garantie. C'est oublier que les deux espaces sont hétérogènes. Les lieux et les moments de leur conjonction devraient donner lieu à une description et à un vocabulaire plus précis.

D'abord, il y a toujours risque à importer un vocabulaire dont la pertinence est principalement technique. On l'a bien vu avec le syn-

tagme figé, dû à Godard et devenu inopérant par l'abus même qui en a été fait des « images et des sons ». Pour qui le film se présente-t-il sous forme d'images et de sons ? Pour celui qui le fabrique ou pour celui qui le déconstruit, pour le technicien ou pour le sémiologue, pas pour celui qui le *voit.* Au moment où parler des « images et des sons » avait fini par passer pour le fin du fin du matérialisme (alors que pour Godard, c'était déjà le *et* qui était intéressant), on se rendit compte qu'avec ces mots-là il était devenu impossible de parler de la place du spectateur, du dispositif qui l'implique, de son désir. Il fallut déplacer l'angle d'attaque : parler du regard (qui n'est ni l'œil ni l'image) et de la voix (qui n'est ni la bouche, ni l'oreille, ni le son). De même, il fallut parler de pulsion (scopique : regarder n'est pas voir ; invocante : écouter n'est pas entendre).

De même, au niveau de l'image, la distinction entre ce qui est *in* et ce qui est *off* est sans doute utile pour l'écriture d'un scénario ou l'établissement d'un découpage technique, mais elle manque de finesse dès qu'il s'agit d'établir un tri, une classification, une théorie des *objets perdus.* Car il y a, au cinéma, différentes façons d'être « off ». Il y a des objets définitivement perdus (irreprésentables, telle la fameuse caméra qui-filme-et-ne-peut-donc-être-filmée, ou tabou tel le prophète Muhammad) et des objets temporairement perdus (de vue), soumis au battement connu du *Fort* et du *Da*, attachés à la métaphore mercière et freudienne de la bobine de fil, susceptibles d'un éternel retour, pour l'horreur ou le soulagement du spectateur. Ce ne sont pas les mêmes : d'être déclarés off ne les unifie pas.

Mais cette distinction *in/off*, déjà discutable pour ce qui est du registre du visuel, devient du gros câble, impropre à nouer quoi que ce soit, dès qu'il s'agit de la voix. Tant bien que mal, on baptise « off » la voix dont l'émetteur supposé est hors champ et vice versa. Mais qui ne voit que ce faisant, on ne fait que distinguer ce qui est synchrone de ce qui ne l'est pas, on rabat la voix sur son double visuel et on réduit celui-ci au spectacle de la torsion et du dessin des lèvres. On rapporte la voix off à une absence dans l'image. Je crois qu'il faut inverser la démarche et référer les voix à leur effet *dans* ou *sur* l'image.

J'appellerai *voix off*, stricto sensu, celle qui est toujours parallèle au défilé des images et qui ne le recoupe jamais. Exemple : le commentaire d'un documentaire sur les sardines peut dire ce qu'il veut (décrire les sardines ou même les diffamer), il reste sans impact mesurable sur elles. Cette voix, surimposée après coup à l'image, montée sur elle, n'est porteuse que de métalangage. Elle ne s'adresse (tout entière : sa face énoncé et sa face énonciation) qu'au spectateur avec lequel elle fait alliance, contrat, *sur le dos de l'image.* Laquelle,

laissée dans une sorte d'abandon énigmatique, de déshérence frénétique, à force de ne servir que de prétexte à l'alliance commentaire-spectateur, y gagne une certaine façon d'être-là — sens obtus, troisième sens barthésien — dont il est permis (mais il faut être pervers) de jouir incognito. Pour cela, coupez le son de la télévision et regardez les images *livrées à elles-mêmes*. Dans ce cas, la voix off a un effet de *forçage*. Si je dis, parlant des sardines : « Les grotesques animaux, mus par une passion suicidaire, se précipitent dans les filets des pêcheurs et atteignent le comble du ridicule », cet énoncé contaminera non les sardines mais le regard que le spectateur portera sur elles, sommé qu'il est de se débrouiller avec le manque évident de rapport entre ce qu'il voit et ce qu'il entend. La voix off qui force l'image, qui intimide le regard, qui crée de la double contrainte, c'est un des modes privilégiés de la *propagande* au cinéma.

C'est à ce niveau qu'un Godard opère : au niveau de ce qu'on pourrait appeler « le degré zéro de la voix off ». Dans *Leçons de choses* (deuxième tranche de *Six fois deux*), l'irruption (d'autant plus violente qu'elle est, comme toutes les images de Godard, rigoureusement imprévisible) d'un plan de place du marché (à l'image) aussitôt baptisée « incendie » (au son) ne se justifie pas seulement par un jeu de mots (place du marché — flambée des prix — incendie) mais aussi par une sorte de rime entre l'irruption de l'image et l'énonciation du mot : celle-ci faisant écho à celle-là, en re-marquant rétroactivement la violence. Même chose dans *Ici et ailleurs* avec la série « Comment s'organise une chaîne ? ». La voix de Godard qui répète sourdement, à chaque nouvelle image : « Ben, comme ça... comme ça... mais aussi comme ça... » joue par rapport au « un par un » des images le même rôle que les guillemets jouent dans l'écriture par rapport aux mots qu'ils enserrent : mise en lumière, mise à distance.

La voix off est le lieu de tous les pouvoirs, de tous les arbitraires, de tous les oublis. A ce niveau, il n'y a guère de différence entre *India Song*, le documentaire sur les sardines, un film situationniste ou le film de propagande chinoise qui lui sert de support : même contrat avec le spectateur (séduction, pédagogie, démagogie) à partir du forçage de l'image. Lieu d'un pouvoir illimité. On ne sort de ce cercle vicieux que quand la voix off risque quelque chose et *le risque en tant que voix* : par sa démultiplication (non plus une voix mais des voix, non plus une certitude mais des énigmes), surtout par sa singularisation. De la politique des auteurs, on sort aussi par une « politique des voix », des voix inimitables (Godard, Duras, Bresson depuis longtemps). Revanche de la radio sur le cinéma, de Vertov sur Eisenstein. De la voix fondamentale sur le discours érigé. Du féminin sur le masculin.

J'appellerai au contraire *voix in* la voix qui, en tant que telle, inter-

vient dans l'image, s'y immisce, s'y marque d'un impact matériel, d'un double visuel. Si mon commentaire sur les sardines laissait, de toute manière, ces pauvres bêtes à leur être-là de sardines, il n'en est pas du tout de même si, au cours d'un reportage en direct, j'interroge quelqu'un. Même émise hors champ, ma voix va faire irruption *dans* l'image *(in)*, heurter un visage, un corps, provoquer l'apparition furtive ou durable d'une réaction, d'une réponse. Le spectateur pourra mesurer la violence de mon énonciation au spectacle du trouble de celui qui la reçoit comme on peut recevoir une balle ou un ballon (autres objets *a*) : de biais ou de plein fouet. C'est la technique utilisée par Ivens et Loridan dans *Comment Yukong déplaça les montagnes.* C'est celle du film d'horreur, celle des films « subjectifs » de Robert Montgomery. C'est aussi bien ce procédé un peu tombé en désuétude où une voix interpelle familièrement les personnages du film et où ceux-ci l'entendent, s'immobilisent, lui répondent. Paternalisme de Guitry envers ses « créatures », complicité entre le narrateur et les figurants du film : de *Entre ciel et terre* de Salah Abou Seïf à *Bienvenue, Mr. Marshall* de Berlanga.

Cette *voix in* est le lieu d'un autre pouvoir, tout aussi redoutable. Elle peut faire passer pour l'émergence de la vérité ce qui n'est que la production, offerte au voyeurisme du spectateur, du trouble du cobaye mis en face du dispositif questions-réponses.

J'ai appelé voix off et voix in des voix dont l'émission reste invisible. La première ouvre sur la tentation du métalangage et du discours protégé, la seconde sur le petit jeu questions-réponses. Il existe au moins deux autres sortes de voix, celles qui sont émises « dans » l'image, que ce soit d'une bouche *(voix out)* ou de l'ensemble du corps *(voix through).*

La *voix out*, c'est, tout crûment, la voix en tant qu'elle sort de la bouche. Jet, déjection, déchet. Un de ces objets que le corps expulse (on en connaît d'autres : le regard, le sang, le vomi, le sperme, etc.). Avec la *voix out*, on touche à la nature même de l'image cinématographique : plate, cette image donne l'illusion de la profondeur. Au lieu de l'espace imaginaire d'où nous viennent les voix *off* et *in* (espace aléatoire qui dépend du dispositif technique de la projection, de la configuration de la salle, de la place des haut-parleurs, de celle du spectateur et de l'ouvreuse qui l'a placé), on a affaire à un espace illusoire, à un *leurre.* La voix *out* sort du corps *filmé* qui est un corps tout à fait problématique, une fausse surface et une fausse profondeur, un double fond à ce qui n'a pas de fond et qui expulse (rend visibles, donc) des objets avec autant de générosité que les taxis de Buster Keaton contiennent de régiments. Ce corps filmé est à l'image de la caserne de *Cops* ou de l'église de *Seven Chances.*

La voix *out* participe de la pornographie en ce qu'elle donne à fétichiser le *moment* de la sortie des lèvres (lèvres des stars ou, dans *X. 27*, Marlène se passant du rouge devant le peloton d'exécution). De même, le cinéma porno est entièrement centré sur le spectacle de l'orgasme, vu du côté mâle, c'est-à-dire *du côté le plus visible.* La voix *out* donne lieu à tout un « théâtre des matières » puisqu'elle est le lieu même de toute métaphore religieuse (passage du dedans au dehors *avec* métamorphose). Saisir le moment d'émission de la voix, c'est saisir le moment où l'objet *a* se disjoint de l'objet partiel. Le cinéma pornographique est une dénégation de cette disjonction qui risquerait de renvoyer l'objet *a* à la dépense improductive (gâchis) et l'objet partiel à son statut d'orgasme (viande). Il tente de maintenir le plus longtemps possible dans le fétichisme d'un orgasme auquel ne peut succéder — toujours l'obligation du visible, « la sphère transparente de l'émission de semence » comme disent joliment Bruckner et Finkielkraut — qu'un autre orgasme et ainsi à l'infini. Il y a une pornographie de la voix tout à fait comparable à la pornographie du sexe (abus des interviews, bouches des leaders politiques, etc.). C'est d'ailleurs ce dont les plus astucieux tissent leurs fictions (en vrac : *L'Ombre des anges* de Daniel Schmid : une prostituée est payée pour écouter ; *Le sexe qui parle* : un sexe de femme *dit* sa boulimie).

Enfin, il faudrait en toute logique appeler *voix through* (la voix qui passe à travers) celle qui est émise dans l'image mais en dehors du spectacle de la bouche. Un certain type de cadrages, le parti pris de filmer des personnages de dos, de biais ou de trois quarts, la multiplication de ce qui fait écran (meuble, paravent, un autre corps, une boîte, etc) suffisent à disjoindre la voix de la bouche. Le statut de la *voix* through est ambigu, énigmatique, car son double visuel est le corps dans son opacité, le corps expressif, en entier ou en morceaux. On sait que pour des raisons d'économie, les cinéastes pauvres attribuent à des personnages filmés de dos des discours qu'ils ne peuvent leur faire tenir de face (en direct). Bien sûr, ces dos ne sont pas « vrais », alors que chez Bresson (ou chez Straub) tout le problème consiste à déplacer l'effet de direct sur une partie du corps lisse et obtuse. La modernité (depuis Bresson, justement) s'est traduite par un grand nombre de corps filmés de dos (non sans effets de coquetterie ou de séduction, d'ailleurs). Direct *et* non-direct, ici *et* ailleurs. Le dernier en date de ces dos (et non le moins mystérieux) est celui d'Anne-Marie Miéville dans *Comment ça va.*

« Le diable lui saute dans la bouche. » Ne pas faire sauter un diable dans une bouche. « Tous les maris sont laids. » Ne pas montrer une multitude de maris laids.

BRESSON

Un mot, pour finir, sur la fameuse « voix bressonienne », celle qui horripila-enchanta une ou deux générations de spectateurs. On en a attribué le timbre à la haine proclamée de Bresson pour le théâtre. On y a vu, plus rarement, l'hommage dénié de l'auteur à une classe (la grande bourgeoisie) dont Bresson fétichise les enfants à condition de les travestir en jeunes aristocrates déclassés pris dans des fictions dostoïevskiennes. Tout cela est vrai. Mais on peut dire aussi que la voix bressonienne est celle qui nécessite d'ouvrir la bouche *au minimum*, celle qui réduit — qui réserve — autant que faire se peut le spectacle de son émission.

Car c'est bien d'une disjonction radicale entre la voix et la bouche qu'il est question dans *Le Diable probablement.* D'un côté, la voix devient l'affaire du corps tout entier, l'affaire des instruments, des machines (souffler, c'est l'affaire de l'orgue, aspirer c'est celle de l'aspirateur). Le mot d'ordre pourrait être : ne pas chercher *d'où vient la voix*, ne pas chercher d'origine visible à ce qui s'entend. Et pour cela, après avoir restitué les voix à leur devenir-bruit, acheminer les bruits vers un devenir-voix (et Charles les entend toutes, sauf qu'il n'est pas Jeanne d'Arc et qu'elles ne lui disent rien).

De l'autre, renvoyer la bouche à sa fonction d'orifice, de trou et à la jouissance de celui qui se la réserve. Renvoyer la bouche à la jouissance du diable.

ÉLOGE D'EMMA THIERS

(Réalisme de Jean-Claude Biette)

« LE THÉÂTRE DES MATIÈRES », FILM RÉALISTE.

Il existe plusieurs façons de dire que *Le Théâtre des matières* est un film réaliste. Filmer une mini-troupe ultra fauchée qui monte du Schiller puis du Bataille dans la banlieue parisienne, c'est un choix plus « réaliste » que, disons, les angoisses d'un cinéaste connu faisant des repérages. J'entends ici *réaliste* au sens le plus bête, c'est-à-dire statistique : le film de Biette nous parle du quadrillage culturel de la France en 1977, du quotidien d'une troupe prise entre le financement privé et les subventions d'État (d'un mécénat l'autre), des amateurs autant que des professionnels, des animateurs culturels autant que des artistes. Pas par goût de l'échec et du tasseux, ni par misérabilisme militant, plutôt par *souci* de la réalité.

Qui filmer ? Face à quels corps poser une caméra ? Il n'est pas bon,

il est même inquiétant, que le seul Godard s'aventure à faire le portrait d'un permanent syndical (dans *Comment ça va*) alors que dans le cinéma français on continue à passer un vernis de gauche sur les flics intègres et les juges courageux qui ont déjà servi à droite (pauvre fiction de gauche !). Il n'est pas bon, il est même triste, que le seul Biette s'acharne à décrire la sauvagerie du rapport que la toute petite bourgeoisie entretient à l'Art, à la Culture et à leurs lieux, là où le supplément d'âme se marchande comme au souk, où art et prostitution se tendent la main, où la manipulation règne *(« il y en a qui tueraient père et mère pour monter sur les planches »)*. Le réalisme, c'est d'abord cela : conférer une dignité filmique à ce qui n'en avait pas, hasarder une image là où il n'y avait rien.

Venant après d'innombrables films, *Le Théâtre des matières* parle donc du spectacle. C'est pourtant un film nouveau. Ni une dé-mystification (les coulisses disent la vérité du spectacle parce qu'elles en exhibent les conditions matérielles : *Tout va bien*), ni une re-mystification (les coulisses de l'usine à rêves la font aimer encore plus : *La Nuit américaine*). Ni même la contamination réciproque du théâtre et de la vie, « de la ville et de la scène » : *L'Amour fou*.

Pour Biette, le théâtre n'est ni la vie ni son contraire, il est *comme* la vie, il se noue à elle, à plat, il ne la transfigure pas, il la continue. Il y a donc un premier piège à éviter quand on voit *Le Théâtre des matières :* verser une larme sur les paumés de la culture, les défavorisés (mot hideux), voler au secours d'un théâtre-pauvre-finalement-aussi-bien-que-le-riche-parce-que-tellement-plus-humain. Dans le film de Biette, on ne saura jamais ce que valent les spectacles d'Hermann (Howard Vernon). Et la troupe n'est jamais une simple association de victimes (les « pigeons d'Hermann ») parce qu'on la voit exercer aussi ses petits pouvoirs.

L'autre piège serait de politiser trop vite le sujet, en procédant par regroupements hâtifs : amateurs contre professionnels, riches contre pauvres, traditionalisme contre avant-gardisme, Schiller contre Bataille. Au Théâtre des Matières, on ne monte du « contemporain » (en l'occurrence « Dirty ») que parce que c'est moins cher. La théorie des matières professée par Hermann a cet avantage de se plier à *toutes* les situations économiques et la formule dans laquelle elle tient tout entière *(« le théâtre c'est des corps dans un décor »)* dit crûment, sous forme de calembour, ce qu'il en est du spectacle : au théâtre, comme au cinéma d'ailleurs, ce qui est cher, c'est le décor, et ce qui est donné, « pour rien », c'est le corps.

Or, en tant que cinéaste, Biette sait qu'il n'aura jamais affaire qu'à des corps singuliers et qu'il est dangereux, parfois criminel, de les homogénéiser. En tant que cinéaste *ayant choisi ce sujet*, il sait que les acteurs non professionnels (ou ceux qui travaillent trop peu, le

chômage des acteurs étant ce qu'il est) n'ont pas eu le temps de plier leur corps au dressage du « métier ». Au Théâtre des Matières, *on vient comme on est.* Et on sait toujours d'où on vient : des bancs d'un orchestre symphonique (Hermann était premier violon chez Furtwängler, Dorothée harpiste chez Désormière), des cuisines d'un restaurant (Philippe), d'une agence de voyages (Dorothée, encore) ou d'un grand théâtre classique (Répétos). C'est ce double corps, amateur et professionnel, véritable usine à « troisième sens », dont Biette veut nous faire aimer la maladresse, l'opacité et sans doute la noblesse. En cela, il continue quelque chose qui a obsédé la Nouvelle Vague : le goût de la *trivialité* (le cinéma de « qualité française » était vulgaire, la N.V. fut triviale). Venez comme vous êtes, n'attendez du cinéma nulle transfiguration, l'aura sera nulle. Il y a de cela chez Bresson (de l' « acteur », il ne garde que le trac), chez Rohmer (dans les *Contes moraux*, il ne garde des « acteurs » que les prénoms), ou chez Straub (dans *Othon*, il ne garde des acteurs que le fait qu'ils ne comprennent pas, ou mal, ce qu'ils disent).

LA PASSION SELON SAINT BIETTE.

Ce double piège évité (compatir ou regrouper), il ne reste au spectateur qu'à abandonner tout surplomb. *Le Théâtre des matières*, comme toute fiction digne de ce nom, retentit d'un sourd *Voi ch'entrate.* Il faut s'en remettre au pas à pas de la fiction, vouloir ne pas la précéder. Le « bon spectateur » (mais existe-t-il ?) joue à qui perd gagne. Ce qu'il perd : les idées générales, la doxa, les préjugés, bref l'idéologie. Ce qu'il gagne : l'acuité de la perception : voir, entendre, identifier, reconnaître, déduire.

Car enfin, qu'est-ce qui rend les fictions actuelles du cinéma français si molles, si gauches ? C'est que tout le *désir* est passé du côté du spectateur et qu'il n'en reste plus pour les personnages. Inversement, ce qui frappe dans quelques grands films récents *(Des journées entières dans les arbres* ou *Comment ça va),* c'est qu'ils racontent toujours l'histoire d'un désir excessif, d'une *passion.* Revendiquer un « retour à la fiction », comme on l'entend un peu partout en ce moment, a le pire des sens, un sens réactif, s'il s'agit seulement de réclamer des scénarios bien ficelés, des histoires bien construites, des personnages bien crédibles. Le retour *de* la fiction, en revanche, a un grand intérêt, celui de nous donner à repenser la fiction à partir de la passion. Passion d'une mère pour son fils *(Des journées...),* d'un cégétiste pour sa mystérieuse collègue de bureau *(Comment ça va),* passion de Dorothée pour les planches *(Le Théâtre des matières).* Et ce n'est pas parce que l'objet du désir est, comme dit Lacan, « un

raté » (ce qui, dans le film de Duras, est à prendre à la lettre) qu'il s'agit de n'importe quel objet. Au Théâtre des Matières, chacun sait ce qu'il veut, ou croit le savoir. Ce qui apparente le film de Biette aux « bons films d'autrefois » qu'il affectionne, c'est qu'il n'y fait pas la part trop belle au grand Autre. Dès le début du film, ses personnages disent ce qu'ils veulent, à quoi ils aspirent. Qu'ils se trompent sur la nature de leur désir n'implique pas, du moins pas automatiquement, qu'ils soient incapables de le formuler. Ou mieux, de le raconter.

Car la fiction — la narration plutôt — a un double statut : c'est une forme (un film raconte une histoire) et c'est un contenu (dans un film, des personnages peuvent raconter des histoires). Un conteur, ça se filme aussi. Dans la vie, on ne cesse de raconter des histoires : celles des salons ne sont pas celles des bistrots, tout comme le récit-gigogne buñuélien n'est pas la même chose que la digression godardienne. Il est quand même curieux que le récit buñuélien, que tout le monde trouve drôle et profond, ne soit repris par aucun cinéaste (comme s'il était réservé au Maître). Il s'agit pourtant d'une forme de récit très classique, que l'on trouve dans la littérature (Diderot ou Quevedo), et qui se caractérise par le fait que le moindre figurant peut accéder, sans crier gare, au statut de *conteur*, puis disparaître à jamais. Pourquoi ce refus ?

C'est peut-être que quiconque raconte une histoire (fût-elle la plus banale ou la plus sale — voir Eustache) devient un moment le *maître* du film. Pas seulement parce qu'il en suspend le cours à ses lèvres, mais parce qu'il se donne le temps d'accéder (lui seul connaît la fin) à une certaine satisfaction. Dans *Le Théâtre des matières*, les anecdotes d'Hermann (sur Furtwängler) ou le récit de Brigitte dans le terrain vague sont de ces moments où le plaisir de raconter une histoire n'est plus la seule prérogative du cinéaste, mais se partage, se dissémine. C'est de ce plaisir dont les fictions du cinéma français actuel ne veulent pas parce que ce serait autant de volé à la connivence fantasmatique qui lie le spectateur à l'auteur, par-dessus les personnages et le plus souvent sur leur dos.

POUR UNE « GRANDE DÉICTIQUE ».

On touche ici du doigt le mal que la psychanalyse sauvage (celle où on sait qu'on a « quelque part » un inconscient) ou le freudo-marxisme (là où on sait que « d'une certaine manière » il y a des classes en lutte) ont fait au cinéma « d'art et essai » et à son public. C'est un public qui part *battu d'avance*. C'est ça, « faire la part trop belle au grand Autre ». Car la grande victoire du cinéma moderne (ne plus s'identifier hystériquement aux personnages) a son revers. Ce

n'est plus au personnage mais à l'auteur que le spectateur s'identifie de plus en plus. Son hystérie (« *L'image*, dit Barthes, *c'est ce dont je suis exclu* ») ne s'alimente plus au pas à pas de la fiction et aux corps qu'elle noue mais à la quête — vite angoissée — des « intentions » de l'auteur, aux traces de son passage.

Les films deviennent alors de grandes pub molles où des effets d'énonciation nagent dans un océan de tissu conjonctif. Dans ces conditions, ce n'est plus tellement ce qui se passe sur l'écran qui compte mais ce qu'on peut y glaner du vouloir-dire de l'Auteur (qui, du coup, y gagne un A majuscule). Dans ces conditions, la vieille grille linguistique qui distinguait entre *dénotation* et *connotation*, si utile pour déchiffrer les films anciens, les films de série, codés, surcodés, vermoulus d'idéologie et rongés d'écriture, ne sert plus à grand-chose (si ce n'est à l'Université ; ce n'est pas par hasard si les sémiologues se ruent sur Hitchcock). Il faudrait substituer à cette grille un répertoire des effets d'énonciation, une grande déictique plutôt qu'une grande syntagmatique. On saurait ainsi comment les « auteurs » draguent leurs spectateurs, comment ils utilisent tous les trucs du cinéma publicitaire. Au nombre de ces trucs, une « histoire du zoom » serait la bienvenue : on verrait comment il a perdu sa valeur rossellinienne (s'approcher au plus près) pour acquérir une dimension phatique abstraite (« vous êtes bien au cinéma... on vous parle... détendez-vous... attention, ici l'auteur a voulu dire quelque chose... vu ? », etc.).

Alors, faire un film comme *Le Théâtre des matières*, où chaque élément — personnage, couleur, meuble, mot — doit être pris au sérieux, soit parce qu'il va se lier à un autre, soit parce qu'il va revenir plus tard, relève du *défi*. Défi qui exige pour être relevé un spectateur qui ne parte pas battu : un spectateur à la fois naïf et exigeant (un enfant ?), un spectateur qui appelle un chat un chat et qui, de ce fait même, est prêt à le voir se transformer en chas ou en chah. On voit que je fais du film de Biette une petite machine de guerre contre ce qui ne va pas dans l'idéologie du cinéma français « art et essai », contre un public rendu incurieux et qui fonctionne de plus en plus au « attention, chef-d'œuvre ! » (pub vue récemment dans *France-Soir*). De quoi pourrait-il bien avoir peur, ce public mal éclairé ?

RÉALISME : ACCOMPLIR UN PROGRAMME, TENIR PAROLE.

Qu'est-ce qu'un film ? C'est aussi un programme. Chaque élément d'un film est un programme à lui tout seul. Un nom, c'est un programme. Dorothée sait que le thé la fait dormir (c'est un gag) et le Théâtre des Matières c'est aussi, dans la bouche de l'idiote qui inter-

viewe par deux fois Hermann, « le théâtre d'Emma Thiers ». On sait le rôle des jeux de mots chez Biette, il s'en est expliqué récemment dans un entretien. Au-delà du jeu, il y a une seconde façon de parler du réalisme. Le réalisme, c'est aussi le fait de *réaliser*, de rendre réel, de faire passer du potentiel au réel, de respecter un contrat, d'accomplir un programme.

Prenons un exemple. Lorsque la directrice de l'agence (l'admirable Paulette Bouvet) convoque Sonia Saviange (très bien dans le rôle de Dorothée) dans son bureau pour la rappeler à l'ordre, cette scène qui aurait pu être banale est tout à fait effrayante. Comment cela ? Par un jeu de scène très simple : la directrice, au lieu de rester derrière son bureau, se lève, s'assoit sur le bureau qu'elle a contourné, dominant légèrement Dorothée qu'on voit de trois quarts dos, au premier plan, à gauche et en bas de l'écran. La directrice : « Vous avez vu le temps qu'il fait ? Il fait beau, hein ? » Dorothée : « Oui, madame. » La directrice : « Eh bien, vous devriez prendre l'air quelquefois... » Dorothée : « Mais, madame Nogrette, je ne comprends pas. » La directrice : « Ça n'a pas d'importance. Allez ! » Dans un exemple comme celui-là, Biette réussit à rendre compte de *toutes* les dimensions du dialogue.

Il y a, bien sûr, la dimension du signifiant (des mots à double entente comme « prendre l'air ») et celle du signifié (prenez garde, vous allez être renvoyée). Mais il y en a une autre. Supposons un instant que Dorothée décide de prendre la directrice au mot et s'en aille, effectivement, pour « prendre l'air » : eh bien, elle ne le pourrait pas, parce que l'autre, *physiquement*, lui barre le chemin. C'est là le sens du jeu de scène : la directrice va au-devant d'une possibilité de prise à la lettre de ce qu'elle dit et l'interdit par avance. Cette scène ne capte si bien toute l'horreur de la vie de bureau que parce qu'elle nous plonge dans un monde où la prise à la lettre — le passage à l'acte, le corps qui relève le langage — est *toujours* possible. C'est cette dimension du langage — appelons-la pour l'instant *langage du corps* — qui passionne Biette. Pas le corps qui parle de lui-même, qui exprime l'âme, mais le corps qui relaie le langage, se noue à lui, le « réalise » (comme on dit aussi dans le vocabulaire économique). D'où l'effroi. D'où, aussi, le comique comme remède à l'effroi.

Quand, après la première de *Marie Stuart*, Dorothée, très gaie malgré l'échec de la représentation, demande à Hermann : « On a bien joué ce soir, hein ? » et qu'Hermann, lugubre, lui répond : « C'est aux huit spectateurs qu'il faut aller demander cela... », Dorothée qui ne voit pas l'ironie et qui n'entend que le signifiant (« il faut aller demander ça... ») s'empresse de répondre, comme pour éviter une corvée : « Oh non je file, je suis trop en retard ! »

Dans *Le Théâtre des matières*, ce qui ne cesse d'être produit, c'est le fantôme des choses appelées par les mots. Les choses sont ce qui fait retour dans le langage pour le hanter. Hantise qui plane également sur tout le film puisque n'importe quel mot peut être le sésame qui ouvre sur l'*autre scène*, bouffonne ou immonde, celle du langage du corps, du langage fait corps, travesti, des « matières ». Seuls les cinéastes travaillant dans un tout autre contexte, celui du cinéma américain de série, des gens comme Browning, Lang ou Tourneur avaient poussé aussi loin le désir et la hantise du référent. Toujours, chez Tourneur, cette peur qu'à la profération d'un mot, *quelque chose* se mette à répondre, à bouger. Tourneur, qui, lui, croyait aux revenants, disait qu'il ne fallait jamais rien montrer : ce qu'il faut comprendre ainsi : il faut montrer *rien*, faire comme si *rien* était. S'il existe un mot « rien », il doit y avoir une chose « rien ».

Dans un chapitre du tome premier de son *Séminaire* (p. 271), consacré à saint Augustin (et à un de ses textes sur le langage intitulé *De locutionis significatione*), Lacan, aidé du père Beirnaert, cite l'exemple suivant : comment signifier à quelqu'un le sens du mot « marcher » par le seul langage du corps ? Saint Augustin : « Si je te demandais quand tu marches : qu'est-ce que marcher ? Comment me l'apprendrais-tu ? » Réponse : « Je ferais la même action un peu plus vite pour attirer ton attention après ton interrogation par quelque chose de nouveau, tout en ne faisant rien d'autre que ce qui devrait être montré. » Mais, remarque le R. P. Beirnaert, ce n'est plus marcher *(ambulare)* qui est alors signifié mais se hâter *(festinare)*. Impossibilité du corps à se faire tout à fait langage. Impossibilité qui nous mène au plus près des limites du réalisme cinématographique : les mots pris pour des choses, la psychose. *Le Théâtre des matières* se clôt sur un pan de mur blanchâtre et crémeux. Mais ce n'est même pas un point final (sauf peut-être à anticiper sur la blancheur de l'écran, une fois les lumières rallumées). Lacan encore : « *Car si on vous pointe la muraille, comment savoir si c'est bien la muraille ou non, par exemple, la qualité qu'elle a d'être râpeuse, ou verte, ou grise*, etc. ? »

Si on vous pointe. Et que fait le cinéma sinon pointer ? C'est même ce qui le différencie radicalement du théâtre. Au théâtre, il peut y avoir un langage du corps, plus ou moins codé (la danse, le mime, la pantomime), alors que le découpage cinématographique, spatial et temporel, introduit une instance absente du théâtre, celle du « voici ». Il y a toujours un excès du cinéma, dû à l'intrication du découpage et de l'énonciation. Dès que l'on découpe, on énonce. On peut annoncer : « voici... la chose même », mais c'est en vain : filmée,

« la chose même » se met à fonctionner comme un signe, qui ne clôture rien, relance le tout comme dans un éternel coup de dés *de plus.*

CRISE DANS LA CROYANCE.

Le réalisme, c'est aussi cela : être assujetti à un contrat où tout ce qui se dit *peut* aussi être montré, tout en sachant que cette conversion est rigoureusement impossible. C'est, plus particulièrement, du pacte entre les noms et les corps qu'il est question dans *Le Théâtre des matières* (*nomen*, le nom, signifie en latin « pacte », « contrat »). C'est d'un autre pacte, tout aussi désespéré, qu'il est question dans un film comme le *Saló* de Pasolini, film bouleversant à force d'innocence, d'obstination à ne rien dire qu'on ne puisse, sur-le-champ, montrer — fût-ce le pire. Pas seulement pour impressionner le spectateur ou pour le faire vomir, mais parce qu'après tout, un cinéaste n'a pas à être cru sur parole.

Tout cela n'est pas sans conséquences pour le cinéma d'aujourd'hui. Il y a, d'une certaine façon, deux cinémas : celui qui épuise son matériau, le traite comme un programme et celui qui le fait « mousser » sans jamais le réaliser. Valeur d'usage contre valeur d'échange. Exténuation somptuaire (même dans les films fauchés) contre fausse monnaie (même dans les superproductions). D'un côté, les impossibles corps-langages, de l'autre la glu du signifié. Dans un article récent, Pascal Kané prouvait que tout le murmure flatteur autour du dernier film de Scola, *Une journée particulière*, se serait mué en ennui légèrement indigné pour peu qu'on ait surpris l'acteur-Mastroianni, non dans un « rôle » mais dans une « posture » d'homosexuel. La différence entre ce qui est simplement impliqué par le scénario (son imaginaire, en quelque sorte) et ce qui est effectivement montré peut sembler, au regard du sens global du film, minime. Certes, le sens n'est pas modifié. La différence est pourtant abyssale puisque c'est d'elle que dépend la recevabilité du film, son succès ou son échec. Il y a toujours un moment au cinéma où la question est celle-ci : montrer ou pas.

Les jeunes cinéastes français sont souvent des cinéphiles (Jacquot, Biette, Téchiné, Kané, etc.). C'est-à-dire qu'ils travaillent le *fond* de la cinéphilie : la croyance. Non pas niaisement, comme des bravaches qui, croyant s'en être affranchis, la dénonceraient. Mais sourdement, par l'absurde. « Pourquoi me croirait-on ? » disent-ils tous, et ils s'acharnent à accumuler des preuves. Jacquot en faisant du *bluff* son grand sujet (rien ne nous oblige à croire que Gilles de *L'Assassin musicien* est un génie du violon puisque, même quand il joue, ça reste indécidable). Téchiné en identifiant le cinéma à une *vitrine*

(rien ne nous oblige à croire qu'il y a des femmes derrière et quelque chose encore derrière ces femmes : *Barocco*). Kané en s'intéressant aux trucages (rien ne nous oblige à croire que les fées de *Dora* sont toutes-puissantes puisqu'elles accumulent les erreurs). Leur cinéma suppose encore un spectateur qui est peut-être en voie de disparition, capable de s'intéresser à une histoire et, en même temps, de ne rien prendre comme argent comptant. Pas le spectateur actuel, devenu cultivé, malin, roublard et paresseux.

Il se peut que le public visé par Biette avec son *Théâtre des matières* n'existe plus (pas plus que, disons, celui visé par Dassault et Autant-Lara quand ils font *Gloria*). Qu'il n'existe plus *au cinéma.* Qu'il soit devant la télévision. Dans un texte d'introduction aux « bons vieux films d'autrefois » qu'il avait fait programmer dans un cinéma de quartier (l'Action-République), Biette écrivait que ces films ont provoqué *« ... le plus grand des plaisirs : oublier un peu sa propre vie et jouer à vivre une heure ou deux des vies imaginaires ou follement réelles ».* Quand la croyance se défait (et tout indique que l'on croit moins aux films), ce qui était hier de l'imaginaire et du plaisir s'inverse. Folie, réel : qui voudrait s'y brûler ?

RÉALISME, FOLIE.

J'ai parlé de réalisme. A la fois souci de la réalité et hantise du réel. Et pour conjurer ce double appel, ce thème du *contrat.* Contrat entre les mots et ce qu'ils promettent. Contrat entre les noms et les corps. Contrat entre le film et le spectateur. Il se peut que nous vivions une époque où le vieux cinéma se défait et avec lui le naïf contrat qui lui a attaché, pendant plus d'un demi-siècle, un « public ». La télévision, la publicité, en enlevant au cinéma le monopole de la croyance ont précipité son déclin comme « art de masse » (du moins, en Occident) tout en l'élevant à la dignité culturelle. Le cinéma trouvera (ou non) un nouveau dispositif de pouvoir, un nouveau régime de croyance. Il est trop tôt pour en dire plus.

« Ce qui différencie la notion de masse, écrit Deleuze (in *Dialogues*, p. 103), *ce n'est pas nécessairement un caractère collectif, de classe ou d'ensemble, c'est le passage juridique du contrat au statut. »* Nous avons été ces spectateurs « par statut » et c'est comme si le cinéma — une partie du cinéma — parcourait sous nos yeux ce chemin à l'envers : du statut au contrat. Comme si, au terme de cette involution, on allait pouvoir repartir à zéro. Il se produit un étrange chassé-croisé : alors que le consommateur culturel est prié d'amarrer son désir à celui d'un Auteur, les cinéastes qui nous importent le plus accrochent leur désir aux lieux hantés jadis par cet aujourd'hui

introuvable « spectateur populaire ». Lieux de cinéma : tous situés dans les régions basses de la culture : l'imaginaire colonial et le roman-photo, le mélodrame et l'album de famille, la magie des planches et le studio de cinéma. Ces lieux sont déserts, ou plutôt encombrés de codes devenus incompréhensibles, hantés par le cadavre de celui pour qui, un jour, tout cela *a été*. Nostalgie ? Ce n'est pas sûr, bien que ce cadavre sente. *Le Théâtre des matières* est tout à fait contemporain de la naissance possible d'un « nouveau spectateur » qui ne serait (pas seulement) un consommateur culturel et dont on ne sait pour le moment qu'une chose : qu'il se compte *un par un.*

LE CRU ET LE CUIT

(État du cinéma français, 1980)

Pour le cinéma français, les années 70 auront été la décennie *post* par excellence : post-Nouvelle Vague, post-68, post-moderne. Pas de lame de fond, de mouvement, d'école : presque un désert esthétique. On ne sait pas en quoi cette décennie regarde déjà vers les années 80. On saura plus tard ce qu'elle y aura préfiguré. En attendant, il faut hasarder une description : ni à froid, ni à chaud : à tiède.

DES AUTEURS, OUI, MAIS LESQUELS ?

Il y a pourtant une chose peu niable : le cinéma français est *unique*, il ne ressemble à aucun autre. Certains (et non des moindres : Rohmer, Moullet) disent qu'il est le meilleur du monde. Comme si c'était en France que le vieux septième art, le cinéma-art-du-vingtième-siècle, reculait encore le moins, ou le moins vite. En France que se poursuivait obstinément le dialogue entre « art et industrie » (pour parler comme Malraux), entre « culture et capital » (pour parler comme Musil, qui n'était pas français mais qui a écrit — on le sait vraiment trop peu — des critiques de cinéma).

Cette spécificité du cinéma français tient en un mot : il s'agit d'un cinéma d'auteurs, riche de toutes les connotations littéraires de ce mot : auteur. La fameuse politique du même nom n'y est pas née par hasard et elle a fini par triompher, au point de recouvrir d'un seul mot ce que ceux de « metteur en scène », « réalisateur » ou même « producteur » maintenaient séparé. Du coup, on ne sait plus très bien ce que cela veut dire, auteur.

S'il y eut crise après 68, ce fut celle de l'*autre* cinéma, le cinéma de masse et de série, celui des producteurs traditionnels dont beaucoup avaient été — ça aussi, on l'oublie — de l'aventure de la Nouvelle Vague à ses débuts. Face à cette situation (la disparition du dialogue, même orageux, entre producteur et auteur), les cinéastes ont été amenés (contraints ?) à être *tout* pour leurs films. A pu se dire auteur, au cours de cette décennie, celui ou celle qui, à force de calcul et de ténacité, d'égocentrisme aussi, faisait en sorte que son film, simplement, existe — et qu'éventuellement, il soit vu. Pour cela, il lui a fallu être partout : en amont et en aval du film, producteur, réalisateur, promoteur mais aussi bateleur, financier, économe, coursier. Beaucoup y ont usé leur santé ou y ont dilapidé leur talent : combien de premiers films « intéressants » non suivis d'un second ? Et de seconds films « pas inintéressants » non suivis d'un troisième ? Les plus coriaces, les plus fous de cinéma, seuls, ont tenu : le cinéma est une jungle.

C'est qu'être tout pour son film, c'est un peu trop. Pire : ce n'est jamais un gage que le film, lui, sera personnel et qu'au niveau de la « mise en scène », il y aura des idées originales, une pensée du cinéma. C'est pourquoi il ne suffit plus de parler de « cinéma d'auteur », en bien ou en mal, il faut dire comment les auteurs, pour la plupart issus de la Nouvelle Vague ou marqués par elle, ont traversé cette décennie-*post*. En gros, il faudrait expliquer ceci : *une politique des auteurs qui triomphe dans un système où les producteurs n'ont plus de politique transforme les auteurs en producteurs.* Plus exactement, en *petits* producteurs. La « production », au sens large, est donc l'idée forte de la décennie.

CEUX QUI ONT RESSEMBLÉ À LEUR TEMPS.

Vers le milieu des années 70, dans une émission de télévision, Godard essaie de faire chanter une femme de ménage. Il aimerait qu'elle dise une phrase oubliée de *L'Internationale :* « Producteurs, sauvez-vous vous-mêmes. » Cette phrase résume, en la politisant, la question alors posée aux cinéastes par la crise du cinéma moyen. Et ceux qui ont le mieux traversé le désert de ces années sans joie sont ceux qui se sont affirmés — ou confirmés — comme auteurs en « se sauvant » comme producteurs. Prenons trois cinéastes aussi différents que Godard, Vecchiali et Rohmer : ils n'ont jamais cessé de tourner. Mieux : ils n'ont jamais cessé d'*expérimenter.* Luxe inouï à un moment où d'autres, plus dépendants de la production classique, se sont trouvés bloqués, entravés dans leur travail. Face à un système où ils ne trouvaient plus à quoi se mesurer (est-ce qu'on se mesure à

l'avance sur recettes ? Pas vraiment : on l'espère, on la subit), ils ont su constituer leur propre machine de production ou, comme dit Rivette, leur « micro-système ». Une machine à produire un film mais surtout à produire la possibilité d'un autre film, après. Une machine à reproduire. L'idée de *série* a hanté nostalgiquement cette décennie vouée à l'affolement des prototypes, des « coups » sans lendemain. Ces micro-systèmes se sont appelés Sonimage, Diagonale, les films du Losange, d'autres encore.

S'y est condensé, sous une forme souvent parodique, tout ce qui a *fait* depuis toujours le cinéma, ce dont il est tissé : le temps qui passe, les affects violents, les flux d'argent, les rapports de force, les dispositifs érotiques. Godard, Vecchiali, Rohmer — ces trois noms ont ici valeur d'emblème — ont été tentés par l'entreprise familiale, ils ont parasité le système (sans pour autant le respecter), ils ont pensé *« Small is beautiful »*, ils ont été, pour reprendre la belle expression de Deleuze, « très peuplés à l'intérieur d'eux-mêmes ». Il le fallait bien puisque le cinéma moyen, celui du *mainstream*, de la Qualité France et du show-business, était alors singulièrement désert (cela est en train de changer).

Dans ces micro-systèmes qui sont aussi des mini-Majors de rêve, il y a eu *tout* le cinéma : une fabuleuse mémoire cinéphilique, des fausses stars (chez Vecchiali), des faux figurants (chez Godard), des économies de guerre, le sens de la gestion et, *last but not least*, l'amour de l'argent. Leur force, à ce moment-là, a été d'aimer le « négoce », fût-il petit, de ne pas dépendre mécaniquement des lois d'un marché qui avait retréci.

Je citais, parce qu'ils sont exemplaires, Godard, Vecchiali, Rohmer. J'aurais pu dire : Truffaut, Duras, Moullet, Straub, même Garrel. Truffaut parce qu'il a su loger les Films du Carrosse entre la France et les U.S.A., Duras parce qu'elle a su être double, Garrel parce qu'au sein d'un degré zéro de l'économie, il a su durer. Ce qui caractérise ces machines si différentes les unes des autres, ce n'est pas leur taille (en général, elles sont petites), c'est qu'elles permettent des *écarts*. Passer d'un budget à un autre, d'une durée à une autre, d'une expérience à une autre : encore un luxe. Exemples : Godard, après 68, tourne le dos à sa carrière pour suivre son époque jusque dans ses impasses (le cinéma militant et sa critique, la télévision et sa critique), Vecchiali se permet d'ajouter un vrai film à caractère pornographique *(Change pas de main)* à son œuvre, Rohmer peut faire alterner sans déchoir (c'est même tout le contraire) un grand film et un petit *(Perceval* et *La Femme de l'aviateur)*, etc.

Ce qui compte, c'est moins le contenu ou les partis pris formels de ces films que la plasticité de la machine qui les a produits. Face à la loi nue du Capital qui veut que qui n'avance pas recule et que qui

Les rêves d'un cinéma endormi.
En haut : Des journées entières dans les arbres, *de M. Duras.*
En bas : La Femme de l'aviateur, *d'É. Rohmer.*

avance trop vite tombe de haut (loi dont tout indique qu'elle revient en force dans le cinéma français des années 80, menaçant des cinéastes plus jeunes, comme Jacquot ou Téchiné), il s'est trouvé une poignée d'auteurs pour travailler à des vitesses variables. Luxe inouï (même s'il s'agit de films pauvres, car il y a du dandysme chez eux, chez Moullet par exemple). Parce que la vraie richesse, c'est le *temps*, le temps dont un artiste a besoin pour travailler une matière, pour accumuler de l'expérience.

Mais alors, que dire de ceux qui ont été moins tentés (ou tout à fait incapables) de créer leur propre machine de production ? Il est bien évident que Demy, Pialat, Rozier, Eustache ou Resnais ne sont pas — peu s'en faut— des auteurs de films moins importants. Mais il est sûr qu'ils ont moins bien traversé la décennie : ils ont moins travaillé, moins expérimenté qu'ils l'auraient souhaité — et ils en ont sans doute souffert. C'est ce qui leur a permis d'exprimer leur temps avec acuité, toutes les fois qu'ils l'ont rencontré *(La Maman et la Putain, Nous ne vieillirons pas ensemble).* Ils ont radiographié leur temps, mais ils ne lui ont pas ressemblé. Nuance.

Car enfin, cette décennie-*post* et désenchantée n'a pas été faite de n'importe quoi. Il y a eu 68, des croyances, des discours, des utopies : la société française a été ébranlée. Souvenez-vous : la fin de la militance et le début du féminisme, le succès de l'idée minoritaire (sur l'air, aujourd'hui ranci, de « nous sommes tous des... »), la valorisation du local, du *hic et nunc*, du « sur le tas ». Les micro-systèmes de cinéma sont bien à l'image de ces années post-gauchistes : les petites machines (désirantes), les résistances têtues (et dispersées), le travail divisé autrement (entre homme et femme, manuel et intellectuel), ce ne sont pas dans les récupérations tardives et bien-pensantes du cinéma moyen que cela se trouve (de Boisset aux fictions de gauche sociologico-naturalistes) mais bien chez ces auteurs-machines qui, pendant quelques années, ont su ressembler à leur temps.

ET AU CINÉMA FRANÇAIS, TEL QU'EN LUI-MÊME.

Les micro-systèmes des années 70 font un cinéma petit (hexagonal, étriqué, inexportable, trop français, désespérément « blanc », etc.) : on l'a dit. Oui, mais qui a beaucoup de *goût*. Je ne sais pas si le cinéma français est le meilleur du monde, je sais que la cuisine française est la meilleure du monde, je sais aussi, syllogisme imparable, qu'il y a une *cuisine* du cinéma français. Et qui ne date pas d'hier.

Regardez Méliès. Que fait-il ? Pas seulement des tours de cartes ou des Passions colorées au pochoir, il filme le procès de Dreyfus : *il reconstitue l'événement à vif* avec un acteur qui joue comme Mou-

net-Sully ! Tout est là, d'emblée, dans le geste de Méliès. Moins dans l'opposition fameuse à Lumière que dans la présence d'effets-Lumière chez Méliès, et vice versa, dans ce mixte unique d'actualité brûlante et de code froid. Par la suite, il y eut toujours chez les auteurs français cette façon de maintenir ensemble, disjoints, c'est-à-dire unis et séparés, ce que les cinémas des autres pays ont soit uni, soit séparé. Entre le document et le fictif, le brut et le codé, les aléas et le dispositif, bref entre *le cru et le cuit*, il y a toujours eu court-circuit, raccourci saisissant, impureté.

Le cru est vite cruel, obscène, sadique ; le cuit est vite trop cuit, brûlé, pervers. Mais il n'y a pas vraiment de « juste milieu ». Godard disait récemment qu'il trouvait « que le cinéma moyen américain est infiniment supérieur au cinéma français moyen ». Mais justement, il s'agit de cinéma moyen. On pourrait retourner la proposition : le cinéma français non moyen est en général supérieur au cinéma américain non moyen. Il en a peut-être toujours été ainsi et à la limite, il se peut que la seule tradition du cinéma français réside dans sa *modernité*, sa capacité unique à loger des expériences singulières dans un cadre industriel et commercial « normal ». Modernité : les grands films français sont toujours plus ou moins des *documentaires sur l'état du matériau à filmer*, toujours une opération en deux temps, dialectique. D'où qu'aujourd'hui, le cinéma français apparaît mieux armé que d'autres (en Europe) pour affronter l'avenir tout en restant le lieu d'un travail esthétique.

Car il y a deux visages du cinéma français : il est biface. Il y a eu, d'une part, un prodigieux cinéma d'*acteurs*, ce cinéma dit du « samedi soir », à peu près mort aujourd'hui et dont le fantôme n'a cessé de hanter les années 70 (chez Vecchiali, Mocky, Truffaut). Et il y a eu, d'autre part, un certain nombre d'expériences hérétiques menées par des « auteurs » qui l'étaient souvent à double titre (Pagnol, Guitry, Cocteau, Renoir, Duras sont *aussi* écrivains) et qui partagent cette idée fondamentale qu'il ne faut pas « adapter » l'écrit à l'image mais jouer au contraire de leur hétérogénéité. Si bien qu'étudier les auteurs du cinéma français, les micro-systèmes frileux des années 70, le boom des années 60 (Nouvelle Vague), les grands modernes de l'après-guerre (Bresson, Tati), les modernes de toujours (Renoir, Gance), c'est repérer à chaque fois la ligne de partage qu'ils font passer entre ce qui est, pour eux, le cru et le cuit, le non-cinéma et le cinéma, *une matière brute et un dispositif retors.*

Cette ligne qui ne passe jamais au même endroit rencontre immanquablement ce fait que depuis cinquante ans, le cinéma est parlant. Et même bavard. Les auteurs du cinéma français ont ceci en commun d'avoir travaillé l'image et d'avoir été travaillés par la *parole*. C'est par là qu'ils ont changé le cinéma, qu'ils l'ont modernisé. Le corps évidé

du « modèle » bressonien, les « écrits » en voix off de Duras, le délire du trop-de-discours chez Pagnol, les borborygmes de Tati-Hulot, le redoublement des récits chez Eustache, le vent dans les feuillages de Straub, Godard qui bégaie devant des enfants qui babillent, le *« sprechgesang »* des petits-bourgeois de Demy, les idiolectes de Pialat et les sociolectes de Rohmer, les récitations statistiques de Moullet, le lâcher-tout contrôlé de l'improvisation chez Rivette ou Vecchiali, Rouch en sorcier blanc, tout cela — toute cette matière brute et inconnue — *fait du bruit.* Un bruit qu'il s'agit, pour filer la métaphore culinaire, de ne pas réduire.

On reproche souvent aux critiques français de ne pas aimer le cinéma de leur pays, d'être snobs à son égard, de le mésestimer, d'aimer des cinémas où ça bouge mieux (parce que, pour ce qui est de la danse, ici, c'est la forclusion !), etc. L'ennuyeux, c'est que ce reproche vient presque toujours de ceux qui pensent en même temps que le cinéma français est trop statique, trop littéraire, pas assez construit, etc. Alors que c'est précisément cela qui est unique (et même aimable) : sa passion de la langue, sa légèreté et son moralisme, ses digressions et le noir narcissisme de ses auteurs.

WIM'S MOVIE

(Wim Wenders et Nicholas Ray)

1. Il y a deux phrases inoubliables dans le cinéma de Raymond Nicholas Kienzle, dit Nicholas Ray, alias Nick. En 1957, dans le désert libyen d'*Amère Victoire*, Richard Burton constate amèrement : *« I kill the living and I save the dead »* (« Je tue les vivants et je sauve les morts »). L'année d'avant, c'était James Mason qui voulait tuer son petit garçon en criant : *« God was wrong ! »* (« Dieu avait tort » — tort d'arrêter le bras d'Abraham). Le film s'appelait *Derrière le miroir.* Ces deux phrases sont tout un programme. La phrase de Mason, dans le cinéma de Ray, c'est la version du père, d'un père devenu fou, menaçant, indigne : pervers. La phrase de Burton, c'est l'impasse du fils, la double contrainte dont il ne sort pas, pas indemne en tout cas : tuer le père vivant ou le sauver mort. Le sujet des films de Ray est moins la révolte que l'impossibilité de la révolte, le contentieux infini entre deux hommes, un jeune et un vieux, un adopté et un adoptif. Le vieux « joue » au père, s'offre aux coups, truque sa mort, prive le « fils » de sa révolte justement. Le fils hystérisé doit soutenir le désir du père et, pour cela, lui supposer un désir. *La Forêt interdite* est, à

cet égard, un film admirable. Presque tous les films de Ray racontent cette histoire, tous finissent mal ou plutôt ils ne finissent pas ou sur un happy ending bâclé et faux. Cela, *cette alliance forcée dans le sens de la filiation, ou cette filiation vécue comme une alliance*, c'était le cinéma de Nicholas Ray. Mais c'est aussi, à l'aube des années 80, une façon comme une autre de raconter « l'histoire du cinéma ».

2. Dans le film de Wim Wenders, ce *Nick's Movie* devenu *Lightning Over Water* et redevenu *Nick's Movie* in extremis, Ray est devenu pour Wenders un personnage de Ray. Ce film marque l'aboutissement de la fameuse politique des auteurs, une politique inventée (ici, en France) pour défendre des films comme ceux de Ray et qui se formulait déjà bizarrement, œdipiennement : le film raté d'un auteur était toujours plus intéressant que le film réussi d'un non-auteur. En d'autres termes : *right or wrong*, l'auteur a raison puisque c'est du père qu'il s'agit. Aujourd'hui, on sait que cette politique des auteurs est devenue, côté commerce, un marketing obligé des effets de signature et, côté cinéastes, un culte souvent hypocrite des morts. *Nick's Movie* est tout cela et plus que cela : moins un film sur la filiation que la *filiation faite film.* Wenders se dit incapable de séparer les deux films : celui qui a répondu au désir de Ray et celui qui a répondu à la commande de Coppola. D'un côté, un film d'auteur, à l'européenne, œuvre ouverte, voire béante, pauvre, expérimentale : un documentaire sur les lofts de New York. De l'autre, un film d'artisan, professionnel, minutieux, cher, un revival de la Californie des films noirs et des romans de Dashiell Hammett. Wenders a « réussi » à se trouver simultanément dans deux situations limites pour un cinéaste d'aujourd'hui : n'ayant pas choisi son sujet/choisi *par* son sujet. Mais les deux expériences communiquent : le jeune cinéaste allemand apprend in extremis auprès du *sujet*-Ray les qualités dont il a besoin pour affronter la *machine*-Coppola. Il retourne une partie de l'Amérique — une partie blessée, mourante — contre l'Amérique même. Il n'est d'ailleurs pas le premier : cette histoire est déjà longue. Dans *Le Mépris,* Godard apparaissait déjà comme l'assistant de Lang filmant *L'Odyssée* pour un producteur paranoïaque qui s'appelait Prokosch. Lang y était un vieux maître déchu, un monument de cinéma et aussi quelqu'un qui avait beaucoup souffert à Hollywood. Ensuite on a vu Welles chez Chabrol, Fuller chez Godard et chez Wenders, Fassbinder jouer dans les films d'école de Sirk, etc.

3. Je ne parle pas ici de l'influence des anciens sur les nouveaux, ni même de générosité cinéphilique (encore qu'on ait vu Scorsese soutenir Minnelli, des gens tenter de monter un dernier film pour Jacques Tourneur), je parle de la présence — *de la présence physique*

En haut : Amère Victoire, *de N. Ray.*
En bas : Tournage de Nick's Movie, *de W. Wenders.*

— de certains cinéastes dans les films des nouvelles vagues (française d'abord, puis italienne et allemande). Pas n'importe quels cinéastes mais ceux qui, nés en Amérique aux alentours de 1910, ont vu un jour leur carrière interrompue, empêchée ou brisée net. Entre 1960 et 1965, des cinéastes aussi importants que Welles, Mankiewicz, Kazan, Sirk, Ray, Fuller se sont tus ou ont perdu la faveur du public, donc des studios. Ils étaient souvent devenus trop singuliers, trop modernes pour Hollywood. A l'époque, on y vit les effets de la crise du cinéma américain ou de la méchanceté des Majors. Mais ce phénomène était aussi *symbolique*. Pour la première fois dans l'histoire du cinéma, une génération née *dans* le cinéma (à la différence de celle d'avant, qui fut celle des pionniers) ne travaille plus, perd le droit de dire « le cinéma, notre métier ». Face à l'exceptionnelle longévité de leurs aînés (Dwan, De Mille, Walsh, Ford, Hawks, Hitchcock), leur horizon se rétrécit, leur temps passe plus vite et alors qu'ils ont encore beaucoup de choses à dire et à filmer, ils sont réduits au silence.

4. Cela ne s'était jamais vu, du moins en Amérique. D'autant plus qu'au même moment surgissaient en Europe les « nouvelles vagues », les premiers *cinéastes-cinéphiles*. On n'a pas assez vu à l'époque que ces jeunes acteurs, qui n'avaient inventé la politique du même nom que pour être certains d'en être les bénéficiaires, n'étaient pas sûrs que le cinéma serait pour eux un *métier*. Il n'est pas impossible que face aux exigences du cinéma moderne (qui met l'accent sur l'expérience, non sur le savoir-faire), l'idée même de métier ait paru régressive, vieillotte. Pourtant, vingt ans après, au-delà de la guerre froide qu'ils se livrent, Godard et Truffaut ont ceci en commun : ils n'ont jamais arrêté de filmer, avec ou sans public, pour ou contre lui. Le cinéma est leur métier. Ou, comme dit Truffaut, *« ce qui me rend heureux dans le cinéma, c'est qu'il me donne le meilleur emploi du temps possible »*. Mais Truffaut a fait en sorte que ce soit vrai, vrai pour lui. Il en sera de même sans doute pour Wenders, ou pour Bertolucci, Fassbinder ou les Straub. En Europe, ce n'est pas le succès public qui est décisif, c'est la capacité des cinéastes de construire la *machine* qui, en dépit d'insuccès passagers, peut toujours se reproduire. C'est ainsi que peut naître une esthétique. Mais aux U.S.A., rien de tel (sauf peut-être Cassavetes) : la génération brisée vers les années 60 ne savait pas faire « autrement » — c'était Hollywood ou rien. Hors du contrat à vie avec la M.G.M., Minnelli est prématurément fini, Kazan, Fuller écrivent, Sirk revient en Europe, Tourneur vient mourir en France, Ray s'exile, Welles s'exhibe, même Wilder, Preminger, Mankiewicz ont des difficultés. Je crois que les jeunes cinéastes européens ont alors *exorcisé* la peur qu'ils avaient de ne pas

toujours tourner, en permettant à leurs aînés américains une sorte de survie filmique. De manière à être *vraiment* leurs héritiers. Paradoxe : *L'Ami américain*, c'est toujours un *père* américain à qui il est arrivé des malheurs.

5. Je trouve le mot de « cinéphilie » trop limitatif pour rendre compte de ce phénomène. Il ne s'agit pas non plus d'une histoire abstraite des formes ou d'un relevé d'influences (parce que les vraies influences sont toujours obliques). Il y va du *statut* même de ces cinéastes, de leur histoire, de celle « dont ils viennent » et de celle, mythique, qu'ils se sont fabriquée. Il y va aussi de quelque chose que le cinéma peut et qu'il peut seul (mieux que la peinture) parce qu'il est un art figuratif, c'est-à-dire qu'il repose sur la possibilité de faire *revenir* des figures, de les faire revenir d'un passé où elles ont représenté pour un autre quelque chose d'unique. Les acteurs sont ces figures privilégiées : ils sont l'essentiel du dialogue entre les cinéastes. A cause d'eux, le cinéma ne peut pas être une simple succession de styles ou d'écoles et les phénomènes de filiation s'effectuent à travers les images nostalgiques, vieillies des *mêmes* corps. Le corps de l'acteur traverse le cinéma, il en est l'histoire véritable. Cette histoire n'est jamais racontée parce qu'elle est toujours intime, érotique, faite de piété et de rivalité, de vampirisme et de respect. Mais à mesure que le cinéma vieillit, c'est de cette histoire que les films témoignent de plus en plus. La rencontre entre Ray et Wenders, le film né de cette rencontre, sont un chapitre de cette histoire. Déjà, dans un texte des *Cahiers* qu'on prit à tort pour un gag, Comolli avait bien vu dans *Les Cinquante-cinq Jours de Pékin* que Ray jouait le rôle de l'ambassadeur américain paralysé, comme une métaphore de sa situation d' « auteur » d'un film qui lui échappait. Fin de la carrière officielle du cinéaste *et* début de sa carrière d' « acteur ». Un acteur exhibitionniste et qui le savait, qui s'est vu vieillir dans les films des autres et parfois dans les siens (cf. le bien-nommé *We Can't Go Home Again)*. Ce qui était moderne, c'était la survivance d'un cinéaste comme *corps sans emploi*, comme *guest star* hagarde, comme fantôme. Et le plus moderne, en ce sens, ce fut d'emblée Welles. Ce qui était classique, en revanche, c'était l'élision du corps du cinéaste (ou sa présence ironique : Hitchcock) : quoi de plus impensable que l'apparition d'un Mizoguchi, d'un Ford ou d'un Hawks dans leurs propres films ? Rien. Toubiana a raison de dire (dans son article de *Libération*) que Ray avait fait don de son corps au Cinéma comme d'autres à la Science. Sauf que le Cinéma, ça n'existe pas, c'est toujours un cinéaste — et en l'occurrence ce fut Wim Wenders.

6. C'est pourquoi l'attitude qui consiste à critiquer *Nick's Movie* pour des raisons morales me paraît, elle aussi, courte, sinon injustifiée. Ce qui est abject au cinéma, c'est la plus-value figurative, la « surimage » qu'un auteur protégé tire du spectacle d'un acteur exposé (exposé au ridicule, à l'indécence, à la mort), c'est l'ignorance de la non-réciprocité du contrat filmique. Mais que se passe-t-il si l'acteur exposé, qui fut aussi un auteur, qui comprend les deux côtés *(both sides)*, a suscité ce spectacle, s'il l'a voulu ? S'il a fait don *aussi* de ce spectacle ? En face de Ray, il y a un autre acteur, introverti, plutôt mal à l'aise : Wenders. Entre eux, le jeu est égal car ils ont un point commun : ce sont des *poseurs*. Wenders est depuis ses débuts un cinéaste de la séduction, pas de l'exhibition mais d'une pose discrète, imperceptible, qui fait que les images les plus neutres procurent à ceux qui y figurent et à celui qui les y a fait figurer la jouissance secrète de se savoir vus, de se savoir surpris « en train de ne pas poser ». « Pose au carré » qui m'irritait dans les premiers films de Wenders et encore dans *L'Ami américain* et dont je trouve bien qu'au lieu de la cultiver, il en ait fait le sujet et la matière même de *Nick's Movie*. Car la rencontre entre Ray et Wenders, on commence à s'en douter, est une vraie rencontre. Entre père et fils sans doute, entre pairs sûrement. Ray sait ce qu'il en est du jeu de main chaude entre celui qui pose et celui qui fait poser, entre celui qui tue et celui qui meurt (*Amère Victoire* encore, repris dans *L'Ami américain* : c'est celui qui porte le coup mortel qui crie, il crie à la place de l'autre). Il suffit de voir la fin du film et l'épuisement sur le visage de Ray. Il n'a plus rien à dire, il dit : *« Cut ! »* Wenders (hors champ) : *« Don't cut. »* Ray : *« Don't cut. »* C'est un jeu où personne ne gagne mais qui sauve le film de la nécro-cinéphilie pure et simple. Il y a chez tous une telle conscience de la caméra qu'à la limite c'est la présence de celle-ci qui devient le seul moteur du film, repoussant le spectateur à la périphérie, le privant de sa « tranche de mort ».

7. Car on croit trop facilement que la caméra défait les poses, fait tomber les masques. On crie trop vite au viol. Une caméra ne capte que des masques et des réflexes. En deçà ou au-delà du « rôle ». Le « direct » n'est jamais que le nom donné à une technique d'enregistrement des images et des sons. Le direct « en soi » n'existe pas. « En direct », on assiste à la fabrication d'un *corps subtil*, fait des indices matériels de l'idée que se fait de lui-même le corps exposé à la caméra. Un corps subtil, une velléité de masque, un trouble et une mue, un hiéroglyphe : rien de simple. Il y a là plus que le savoir-faire des acteurs (ou alors, tout le monde est acteur) car ce corps subtil, ce corps protecteur, cette peau en plus, est le même que l'autre, à un hymen près (mais l'hymen est solide). C'est pourquoi je pense que

Wenders a eu raison de remonter *Nick's Movie*. La version montrée à Cannes était un film long, malaisant et assez chaotique auquel on ne pouvait adhérer qu'à se dire que c'était le *réel* du tournage qui se trouvait ainsi épinglé. Mais le tournage d'un film que personne n'avait voulu, un film orphelin et que nul n'assumait. Dans une scène qui a disparu du montage final, on voyait le monteur tenter de mettre de l'ordre dans le film. J'avais eu l'impression que le film n'était ni celui de Ray (mort avant la fin du tournage) ni celui de Wenders (à qui l'équipe reprochait, dans une scène qui a également disparu, d'avoir abandonné le film en partant pour la Californie, s'occuper de son autre film, *Hammett*), mais celui du monteur, Peter Przygodda, et qu'il témoignait de ses difficultés et de sa souffrance. Przygodda privilégiait la figure de Ray moribond, les piétinements d'un tournage hasardeux, le malheur de l'équipe murée dans son impuissance et sa volonté de bien faire. Il est certain qu'en remontant le film, Wenders a trahi quelque chose : il a trahi le film de Przygodda, le document brut et dur. On peut le déplorer, bien sûr. Mais il est certain que ce faisant, Wenders a trouvé le vrai sujet de son film, ni la mort de Ray, ni le tournage mis en abyme, mais la *vérité de son rapport à Nicholas Ray*. Il faut se souvenir de cette scène magnifique d'*Au fil du temps* où Zischler, revenu voir son père et incapable de lui parler, compose, alors que le père s'est endormi, la une du journal sur lequel il travaillait (il est imprimeur). L'écrit triomphe là où la parole manque. « Pendant que le père dort ». Pendant que Nick Ray meurt : en profitant d'une intermittence. Dans la version définitive de *Nick's Movie*, la présence de Ray est ainsi : intermittente, mystérieuse. Parfois il semble déjà mort depuis longtemps. Ainsi, j'aime beaucoup cette scène (qu'on pourra juger trop explicite, mais c'est justement ce que j'aime chez Wenders, la lourdeur des explicitations) où Wenders rêve qu'il est sur le lit de souffrance de Ray et que celui-ci le veille : un Ray zombie, attentif, un peu comique, comme un fantôme venu de chez Kurosawa.

8. Wenders dit qu'il a voulu que *Nick's Movie* soit un film de fiction, après tout. C'est pourquoi il a défait le montage de son ami Przygodda. Ce n'est pas seulement une différence de style ou un souci commercial, c'est une question de contenu. Il n'y a peut-être que deux grands sujets au cinéma : la filiation et l'alliance. Ray et Wenders ont ceci en commun qu'ils tendent à mêler, confondre, intervertir les deux. Je disais pour commencer : filiations vécues comme des alliances ou alliances forcées dans le sens de la filiation. Wenders est-il l'ami ou l'héritier de Ray ? Le choix qu'il a fait de renoncer à la piété documentaire au bénéfice de la fiction indique qu'il a opté pour la filiation, une filiation qu'il a à cœur d'assumer.

C'est le sens que je donne au retour dans le montage final du *style* de Wenders, jusque dans ses tics et ses facilités (surtout les embrayages musicaux). Comme si, à un moment, il s'était dit : je vais faire le film de telle façon que *L'Officiel des spectacles* puisse le résumer ainsi : « Un vieillard et un homme plus jeune, que lie une étrange amitié, entreprennent de faire un film ensemble, mais le premier meurt prématurément... » Il fallait que le film redevienne anonyme, que le cadavre soit lisse, embaumé. La seule façon de répondre à l'injonction perverse de Ray (quelque chose comme : je te demande de me trahir), c'est d'être un bon fils, un bon ciné-fils.

LA RAMPE (BIS)

On appelle « classique » l'assez court moment de l'histoire du cinéma — trente ans ? — pendant lequel les cinéastes ont su pro-duire *le leurre de ce qui semble manquer depuis toujours au cinéma : la profondeur. Ce fut l'âge d'or de la scénographie, le triomphe paradoxal d'une scénographie sans scène. Avec le parlant avait disparu le lieu de la musique d'accompagnement : orchestre ou piano. Après le parlant, cette scénographie sera hantée par le souvenir du studio, de la scène toujours nécessairement perdue du tournage, désormais fracturée, volatilisée, soumise aux coups de force du montage, aux aléas du cadre, aux sautes des grosseurs de plans. On a appelé ces coups de force « mise en scène », art de baliser pour les spectateurs des parcours dans un jeu de chicanes et de redans, de les perdre dans un labyrinthe de raccords. Tout cela est assez connu.*

Nous sommes aujourd'hui assez loin de ce cinéma. Nous ne savons plus le faire et, pour cela, nous l'aimons plus que jamais. Là où nous sommes « rendus », nous saisissons que la seule profondeur dont le cinéma classique pouvait fabriquer le leurre devait être une « profondeur désirée ». Comme on dit « un enfant désiré ». Le titre d'un film américain de Fritz Lang résume bien ce qu'il en est de cette scénographie et du désir qui la porte : Secret Beyond the Door, *Le Secret derrière la porte. Désir de voir plus, de voir derrière, de voir à travers.*

De quoi s'agissait-il, interminablement ? Du moment différé où l'on verra ce qu'il y avait derrière. *Derrière n'importe quoi. Le pacte avec le spectateur ne porte que sur un point : il y a bien quelque chose « derrière la porte ». C'est peut-être n'importe quoi. C'est peut-être l'horreur. Mais cette horreur vaut encore mieux que le constat froid et désenchanté qu'il n'y a rien et qu'il ne peut rien y avoir puisque l'image du cinéma est une surface sans profondeur. C'est ce que rappellera le cinéma moderne, brisant le pacte.*

La scénographie du cinéma classique a donc consisté à disposer des obstacles dans un studio, puis des lumières, puis des rails pour la caméra et, en dernier lieu, des acteurs. Les grands acteurs de ce cinéma sont tout simplement ceux qui se cognent le moins aux obstacles. Ou qui le font, tel Cary Grant, avec une élégance dont le secret, lui aussi, est perdu. Les bons cinéastes sont ceux qui savent faire jouer à n'importe quel *objet le rôle d'un cache temporaire, gros de la promesse d'un « plus de voir ». Objets-pivots : les portes et les fenêtres, les regards et les miroirs, les corps en amorce, le chambranle d'une porte. Et cet objet immatériel, le mot, quand il se met à fonctionner comme un calembour ou un rébus.*

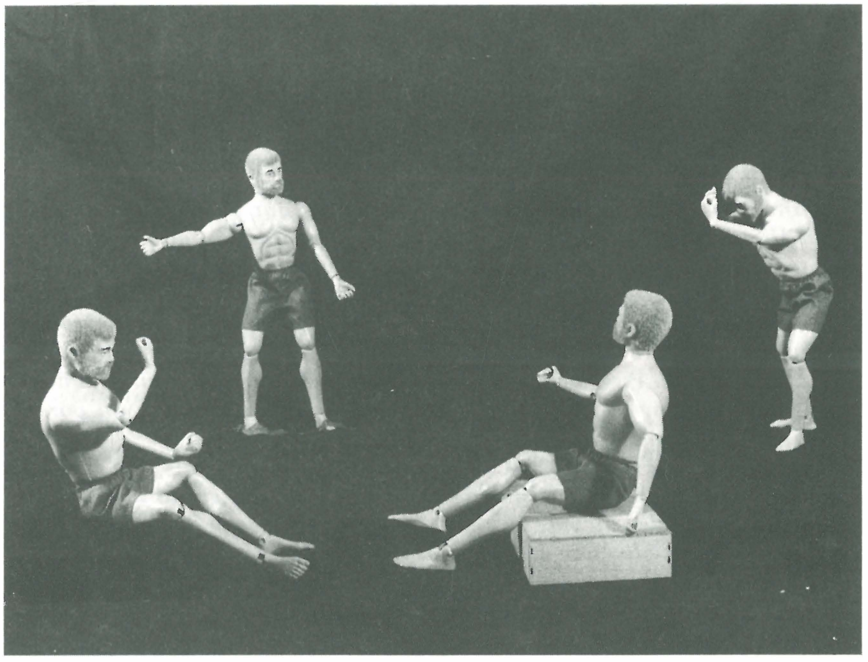
Ce cinéma a capté le spectateur plus durablement que tout autre parce qu'il n'a jamais cessé de lui proposer des issues. *Des ouvertures pour respirer et des dénouements pour se rassurer. Il a su faire sortir le spectateur — de la scène ou du film — pour le faire revenir aussitôt jouir du happy ending des fausses sorties. D'où la relative indifférence du cinéma classique aux « contenus » des films, le seul contenu réel d'un film réside dans l'art avec lequel il ne décourage pas le spectateur de revenir pour voir un autre film, qui sera en fait une variante de celui-ci.*

Quelle est la limite *du cinéma classique ? Que les yeux, les portes, les mots, les objets-pivots et les objets-caches n'ouvrent plus sur rien. Chez Hitchcock déjà : yeux crevés, portes condamnées, langage intransitif et plat. Rien ne cache rien parce que tout est à voir. Que se passe-t-il s'il n'y a plus rien à voir « derrière » ? Un accident. Le bouclage de la pulsion scopique. Le regard ne se perd plus entre obstacle et profondeur mais est renvoyé par l'écran comme une balle par un mur. L'image reflue vers le spectateur avec l'accélération du boomerang et le frappe de plein fouet.*

J'appellerai « moderne » le cinéma qui « assuma » cette non-profondeur de l'image, qui la revendiqua et qui pensa en faire — avec humour ou avec fureur — une machine de guerre contre l'illusionnisme du cinéma classique, contre l'aliénation des séries industrielles, contre Hollywood.

Ce cinéma naquit — pas par hasard — dans l'Europe détruite et traumatisée de l'après-guerre, sur les ruines d'un cinéma anéanti et disqualifié, sur le refus fondamental du semblant, de la mise en scène, de la scène. *Sur un divorce d'avec le théâtre, exprimé avec force par Bresson.*

Ce refus ne se comprend que si l'on ne perd pas de vue ceci : les grandes mises en scène politiques, les propagandes d'État devenues tableaux vivants, les premières manutentions humaines de masse, tout ce théâtre a abouti — dans le réel — à un désastre. Derrière ce théâtre guerrier, comme son revers caché et sa vérité honteuse, il y



En haut : Amour de perdition, *de M. de Oliveira.*
En bas : L'Hypothèse du tableau volé, *de R. Ruiz.*

avait une autre scène qui n'a cessé depuis de hanter les imaginations : celle des camps.

Aussi, pour différents qu'ils aient été les uns des autres, les grands innovateurs du cinéma moderne, de Rossellini à Godard, de Bresson à Resnais, de Tati à Antonioni, de Welles à Bergman, sont ceux qui désolidarisent radicalement leur art du modèle théâtral-propagandiste, omniprésent au contraire dans le cinéma classique. Ils ont ceci en commun de pressentir qu'ils n'ont plus exactement affaire aux mêmes corps qu'avant. Qu'avant les camps, avant Hiroshima. Et que c'est irréversible.

Quelle scénographie pour le cinéma moderne puisqu'on a bien affaire — humour noir — à un « homme nouveau », au survivant des sociétés post-industrielles ? A un corps délesté de son poids ? Dont la télévision naissante présente la mince radiographie blafarde ? Il n'est pas étonnant que ce soit la peinture, et non plus le théâtre, qui ait été la première référence, le premier témoin du cinéma moderne. L'octroi du statut d'« auteur » et la fameuse « politique » qui devait l'accompagner sont venus à point nommé signaler que le vieux métier de « metteur en scène » ne serait plus jamais innocent.

Il a donc fallu une scénographie nouvelle où l'image fonctionne comme surface, sans profondeur simulée, sans jeu de chicanes, sans issues. Mur, feuille de papier, toile, tableau noir, toujours un miroir. Un miroir où le spectateur capterait son propre regard comme celui d'un intrus, comme un regard en plus. La question centrale de cette scénographie n'est plus : Qu'y a-t-il à voir derrière ? Mais plutôt : Est-ce que je peux soutenir du regard ce que, de toute façon, je vois ? Et qui se déroule sur un seul plan ?

Il s'agit d'une scénographie de l'obscénité, très différente de la pornographie sacrée du vieux star system. Ce qui faisait que Garbo ou Dietrich étaient des stars, c'est qu'elles regardaient au loin quelque chose qui n'était quand même pas inimaginable. La modernité commence quand la photo de la Monika de Bergman transit une génération entière de cinéphiles sans que Harriet Andersson devienne une star pour autant. Ou quand les regards-caméra furtifs et insistants du Pickpocket de Bresson influencent tout le cinéma de la Nouvelle Vague, alors que le nom même de l'« acteur », du porteur de ce regard, est oublié.

Qu'est-ce qui a changé ? Ces regards nous placent dans une situation insoutenable. Insoutenable en tout cas pour le « grand », pour le « bon » public de cinéma : être témoin de la jouissance de l'autre. Un autre qui n'est plus une star, mais n'importe qui. Un autre qui « n'en sait rien » et qui regarde à travers nous. Sans nous voir. Érotisme certes, mais très bataillien : excès et souffrance.

A cet égard, si le cinéma moderne naît avec la scène de Rome ville

ouverte *de la torture devant un tiers, il s'achève peut-être avec l'éternelle question-dénégation des derniers films de Godard : pourquoi au cinéma montre-t-on toujours les victimes de face et les bourreaux de dos ? Question de scénographie, s'il en fut. Avec, en son centre, le regard-caméra, celui qui nie le spectateur et casse toutes les identifications. Parce que si on filme les bourreaux de face, c'est contre le spectateur qu'ils tirent. C.q.f.d.*

Il est possible aujourd'hui de hasarder ceci : le cinéma « moderne », son image plate et sa scénographie du regard, s'éloigne. Non parce qu'il aurait dépéri ou parce qu'ayant défié le spectateur, il l'aurait définitivement perdu. Mais parce qu'il aurait été relayé, généralisé et comme « automatisé » par un autre médium, la télévision. Là, le manque de profondeur et la spec(tac)ularisation de tout *sont la règle. Outil de surveillance, la télévision a* accompli *le cinéma moderne. Mais elle l'a aussi trahi. L'horreur devant l'indifférence qui confère aux films de Godard le pathos du sursaut moral est devenue à la télévision indifférence pure et simple devant l'horreur.*

Et le cinéma ? Les cinéastes les plus inventifs des années 70 ont cessé de dénoncer l'illusion de la scène. Moins hystériques, plus généalogistes, ils en montrent le mécanisme, non pour démystifier mais pour restituer au cinéma cette complexité perdue avec l'instauration du parlant. La scène de cinéma, avec ses réminiscences théâtrales, est complexe. Les corps de cinéma, réels ou en effigie, sont nécessairement hétérogènes, imprévisibles, bricolés.

Ni la profondeur simulée de l'image plate, ni la distance réelle de l'image au spectateur, mais la possibilité offerte à celui-ci de glisser lentement le long d'images qui glissent elles-mêmes les unes sur les autres. Avec délices, avec ironie. L'un des grands moments de cette scénographie du troisième type se trouve au début d'un beau film de Raoul Ruiz, L'Hypothèse du tableau volé. *La caméra cadre, de face, un tableau le long duquel elle glisse insensiblement, de biais, l'anamorphosant, passant derrière et nous entraînant à sa suite. Et que trouvons-nous ? Ni quelque chose, ni « rien » mais un capharnaüm obscur qui se révélera être un musée. Un musée de la scénographie.*

Nous sommes revenus dans les coulisses de l'image, dans les combles du cinéma. Dans ce no man's land, *les différents systèmes d'illusion peuvent fonctionner côte à côte. Démocratie de la casse : des tableaux vivants, des « vrais » acteurs qui bougent et qui parlent, de petites marionnettes dans un tiroir, des tableaux réels, etc.*

Cette scénographie ni classique ni moderne est celle de la « visite guidée ». L'Histoire du Cinéma, à supposer qu'elle existe, emprunte ce pont baroque. Dans les films de Syberberg, le fond de l'image est toujours déjà une image. Une image de cinéma. Entre elle et nous,

sur le mince proscenium du studio *de cinéma, l'illusion se fabrique à vue, exactement comme dans les films de Méliès.*

Chez Syberberg se joue l'utopie d'un cinéma des premiers âges, dont les héros seraient les enfants ou les marionnettes. Cette utopie se joue devant le spectacle hystérique de l'ancien cinéma, celui de la propagande, de Hitler et de Hollywood. Le cinéma a désormais le cinéma comme toile de fond.

Et le spectateur, convié à ces films-cérémonies comme au musée de ses propres illusions, n'est plus ni l'enjeu ni la cible de cette scénographie feuilletée, baroque en forme de diorama. Il est le spectateur du premier rang, celui qui est au plus près d'une rampe *imaginaire, ni théâtre, ni cinéma mais ce lieu ambivalent, qui vaut pour tous, qu'est le* studio.

Syberberg, Ruiz sont des êtres pétris de culture. J'aurais pu citer Duras, Schroeter ou Carmelo Bene. Ou encore Oliveira. Curieusement, à l'autre bout de l'industrie du cinéma, dans le nouvel Hollywood des jeunes cinéphiles-nababs, c'est la même question qui est agitée à travers le retour aux effets spéciaux, à Walt Disney et à la fantasmagorie du muet.

Alors, le baroque ?

POST-SCRIPTUM

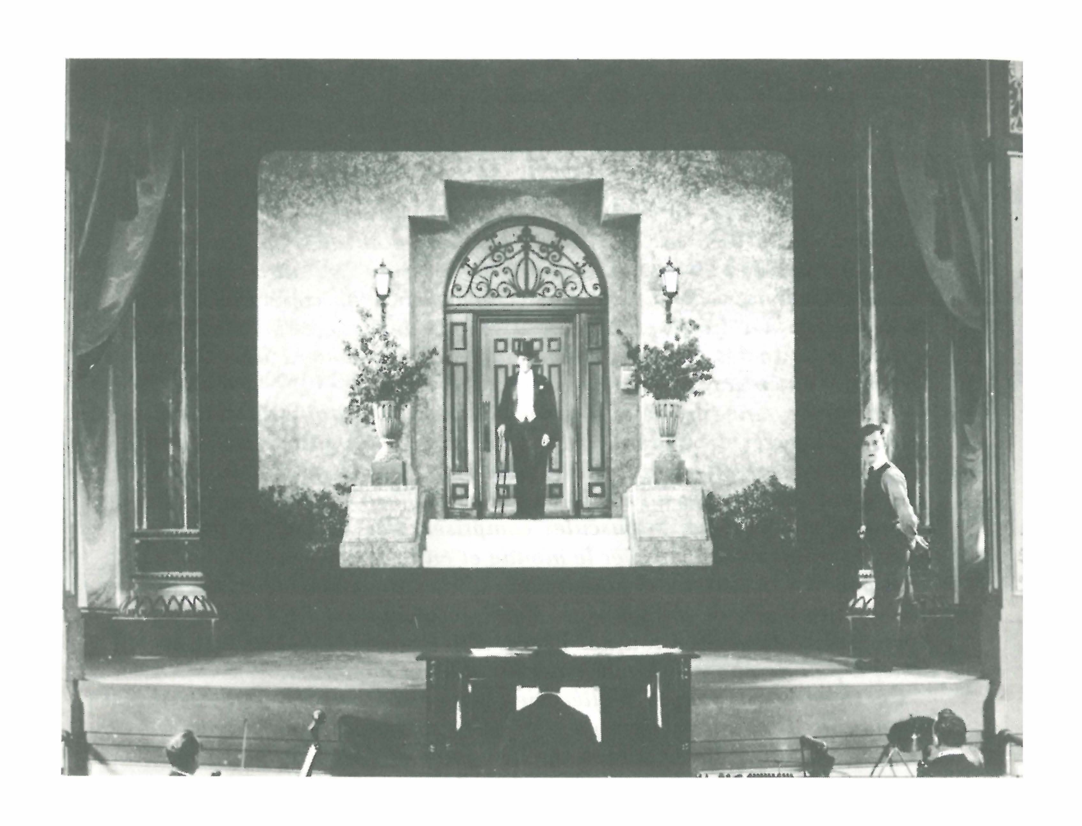
Et pour finir, bien sûr, le théâtre. La pièce pourrait s'appeler Histoire du Cinéma? *et porter en exergue un vœu: « Pourvu qu'elle existe ! » Ce livre, ce sont des tréteaux. L'auteur a fait comme si la clé de sa propre histoire résidait dans la somme des images qu'il a vues et dans la suite des films qui, comme dit magnifiquement Jean Louis Schefer, « ont regardé notre enfance ».*

Ciné-phile, ciné-fils, né quelque part dans une histoire du cinéma, entre deux pages du Sadoul, entre deux guerres ou entre deux films de guerre. C'est en voyant Hiroshima mon amour *qu'il a su qu'il n'aurait d'autre « chez-lui » que le labyrinthe encore mal connu de l'Histoire du Cinéma, majuscules comprises. Pas seulement pour y vivre par procuration, y rêver le monde et en tirer un recueil d'écrits, mais pour s'y raconter son histoire, s'y délirer une généalogie faite de films. Auto-analyse très sauvage. Celle de quelqu'un né l'année où Rossellini commence à tourner* Rome ville ouverte *(1944) et qui est donc, à peu de chose près, de l'âge du cinéma moderne.*

Ce théâtre est peuplé d'allégories, rongé de mythes, largement légendaire. Il n'aurait rien pu s'y jouer sans ces personnages de convention qui ont nom « cinéma classique » et « cinéma moderne ». Aucune pièce n'aurait pu y être donnée sans la ferme croyance qu'entre « classique » et « moderne », il y avait une lutte et un ordre, une juste lutte de l'adulte contre l'immature et un ordre nécessaire entre le classique et le moderne, celui-ci périmant celui-là.

Scénario linéaire, donc naïf. Naïveté partagée par tous, les critiques, les revues de cinéma, les éducateurs. On a cru préparer le grand public à entretenir un rapport de plus en plus responsable avec les images. On a rêvé un public de travailleurs, de bons élèves, d'Œdipe bien sages. On a gagné — je veux dire: la « culture du cinéma comme art » a gagné. On a perdu aussi.

Le cinéma « classique » est aujourd'hui un modèle vide et une



Sherlock Junior *et la rampe.*

vague nostalgie. Le cinéma « moderne », une provocation sans objet et un deuil sans fin. Le contentieux qui les oppose est éternel. Enchaînés.

Reste à reprendre ce scénario. A tenter d'autres périodisations. Pas celle de ce livre où le classique jouait le rôle du rêve et où le moderne celui de la veille. Mais avec une courbure de plus.

Car que voyons-nous aujourd'hui? Qu'arrive-t-il à la forme *cinéma? Les expériences les plus sophistiquées et les dispositifs les plus populaires se retrouvent souvent quelque part. Au-delà de sa crise, ou, qui sait, de sa « mort », le cinéma boucle une boucle, très loin en amont. Dialogue avec le muet.*

C'est alors que l'on se rend compte que l'archaïque et le post-moderne ont un air de famille.

Août 82.

INDEX DES FILMS CITÉS

Les titres en italique sont plus spécialement les sujets des articles.

PERTES DE VUE, I
(1975-1980)

LES CORPS-ÉNIGMES
(Politiques paranoïaques)

PERTES DE VUE, II
(1977-1981)

LES CORPS-LANGAGES
(Ça parle)